

Episkenion 2 (julio 2014)
nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

El Pont Flotant i la creació espectacular en *Com a pedres*

Raquel Molina Vila
Universidad de València
ramovi2@alumni.uv.es

RESUMEN:

El Pont Flotant es una compañía valenciana de teatro alternativo cuyo trabajo supone una clara muestra de los nuevos modelos de creación escénica. Atendiendo a estos parámetros, nos adentraremos en *Com a pedres / Como piedras*, su obra más representativa. En esta ocasión, para explicar el tratamiento temático como eje vertebral de la creación espectacular con la intención de poder aproximarnos a sus propuestas y, a su vez, comprender la forma tan personal que tienen para desarrollarlas.

Palabras clave: El Pont Flotant, teatro alternativo, *Com a pedres*, creación espectacular, teatro valenciano.

ABSTRACT:

El Pont Flotant is a valencian alternative theatre company whose work represents a clear sample of the new scenic creation models. According to these parameters we will enter the *Com a pedres / Como piedras*, their most representative piece of work. In this occasion, we will do so in order to explain the theme treatment as vertebral axis of the spectacular creation with the intention to approach their proposals and, at the same time, understand their so personal way of developing them.

Key words: El Pont Flotant, alternative theater, *Com a pedres*, spectacular creation, valencian theater.

És El Pont Flotant una companyia que fa creació contemporània, les propostes de la qual, tant pel que fa a l'estètica que desenvolupen com als espais en què les exhibeixen, ens donen l'oportunitat d'aprofundir i, en alguns casos, descobrir una nova realitat dins la vessant del

teatre alternatiu a València.¹ Aquesta nova manera de crear i de concebre el fet teatral ens va provocar la curiositat suficient com per a voler fer un apropament a la línia de treball del grup. I, a més, endinsar-nos en la peça *Com a pedres* que, per diversos motius, és la més representativa de la seua trajectòria. Podrem dir, doncs, que El Pont Flotant, tant a l'àmbit professional com al personal, suposa la síntesi de la voluntat, de la recerca i, consegüentment, de l'ofici. Substantius a través dels quals recorrerem el seu món.

1. La voluntat

Els integrants d'El Pont Flotant són: Jesús Muñoz (València, 1976), Àlex Cantó (Tarragona, 1974), Joan Collado (València, 1979) i Pau Pons (València, 1979). Aquesta companyia de teatre va nàixer a València l'any 2000 quan els seus membres, que es van conèixer a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de la ciutat, van decidir de formar un grup que s'allunyara de les propostes més comercials i centrar el seu treball en la recerca sobre la tècnica de l'actor. Però si bé en un primer moment s'agruparen com a associació cultural, el 2007, amb un reconeixement ja considerable dins el panorama teatral, donaren el pas i professionalitzaren la seua activitat com a empresa.

Així, si aquesta voluntat de canvi, de crear alguna cosa nova i personal, els va ajuntar, també els va conduir a conrear un tipus de producció diferent, a més, en valencià.² Aquesta, doncs, és el resultat d'un treball de creació en equip, l'objectiu del qual es reflexionar envers els nous models teatrals contemporanis i, a més, sobre les noves formes de comunicació. Aquesta reflexió constant la porten a altres àmbits, aconseguint alternar la producció pròpia amb altres treballs directament relacionats amb l'activitat pedagògica i la investigació teatral. Tasques que desenvolupen dins l'espai que gestionen, la Sala Flotant, mitjançant diverses activitats i cursos de formació actoral, de creació col·lectiva o de modulació de la veu.³

El Pont Flotant, doncs, va aconseguir crear un univers particular a través de la seua producció que, a hores d'ara, abraça sis muntatges, entre els quals es troba *Com a pedres*. Si coneixem les seues obres, sabrem que el punt d'origen per a desenrotllar-les és el mateix, partir d'una reflexió íntima envers uns aspectes importants de l'existència que, alhora, conviden a l'espectador a pensar-s'hi. Però trobem una clara evolució en el que ha estat la seua dramaturgia

1. La qual cosa es pot corroborar, entre d'altres, pel fet que des de l'any 2009 esdevé una companyia seleccionada dins el Circuit de Teatro de la Red de Teatros Alternativos.

2. Tot i que la llengua en què creen els seus espectacles és el valencià hem de destacar el fet que no hagen restringit les propostes a l'àmbit de la llengua catalana. Aquesta circumstància els ha dut a fer les adaptacions idiomàtiques i contextuals pertinents per a mostrar-les a altres territoris que empren el castellà com a llengua.

3. La Sala Flotant és, des de l'any 2002, la seu de la companyia i es troba ubicada al barri de Patraix, a València. Aquest espai compta amb les característiques tècniques adequades per a crear i exhibir els seus muntatges i, a més, esdevé un centre de formació amb una programació de cursos i tallers multidisciplinars relacionats amb les arts escèniques. Alhora, altres grups o creadors fan servir aquesta sala polivalent com a lloc on desenvolupar les seues propostes.

des dels primers muntatges fins als darrers per la qual cosa establirem dos blocs diferents dins la producció de la companyia.

D'aquesta manera, en un primer bloc, tindríem *What a wonderful war* (2002) i *Trànsit, el viatge de Juanito Cabeza* (2004), que es correspondrien amb les dues primeres creacions. Aquestes s'obriren camí dins el panorama teatral valencià pel fet d'haver encetat una línia de treball més experimental. No obstant això, deixen entreveure les limitacions d'un primer període més centrat en la investigació dels nous models de creació vigents a Europa, que en resoldre altres aspectes propis d'una dramaturgia acabada d'estrenar. Un clar exemple el trobem en la primera obra del grup, *What a wonderful war*.⁴ Aquesta, tot i compartir un referent tan determinant, com puga ser el fet d'estar basada en l'obra de *Mare Coratge*, de Bertolt Brecht, ha sabut extraure l'originalitat de la mateixa en substituir els diàlegs per sons més primitius. Aquesta innovació, afegida a un treball amb el cos impecable, ens endinsa en l'essència de l'ànima humana davant d'un espectacle tan aterrador com és la guerra. Però, malgrat l'important treball actoral i altres elements ben resoltos, com ara les qüestions escenogràfiques, hi ha al darrere una dramaturgia encara per polir que, si atenem als muntatges posteriors, es correspon amb què ens trobem amb la primera proposta del grup. Aquesta, tanmateix, l'aniran evolucionant i perfeccionant al llarg del temps. És a dir, hi ha un paral·lelisme entre l'evolució personal i la professional de tal manera que vida i obra s'amalgamen a través de l'experiència, cosa que podrem comprovar en les següents peces.

La segona de les obres que conforma aquest primer bloc és *Trànsit, el viatge de Juanito Cabeza*.⁵ Aquesta peça és important, entre altres coses, perquè deixa intuir la que serà una constatació en el treball del grup: la barreja de llenguatges. Esdevé, doncs, un exercici de creació col·lectiva mitjançant el qual se'ns mostra un teatre amb una gran riquesa de recursos, de llenguatges i de tècniques. No obstant això, direm que un dels majors mèrits de la companyia dins la primera etapa, com ja avançàvem, és el fet d'haver desenvolupat dins la pràctica escènica valenciana uns treballs més innovadors, els quals ens recorden en gran part al treball de l'Odin Teatret. Aquests, doncs, suposen una ruptura amb els patrons imperants fins al moment als escenaris de la ciutat, basats en unes propostes menys arriscades i amb unes aspiracions d'altra índole.

Pel que fa al segon bloc, ens trobarem amb la resta de la seua producció: *Com a pedres* (2006), *Exercicis d'amor* (2009), *Algunes persones bones* (2011) i *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013). Les peces d'aquesta etapa, tot i que són elaborades a partir del mateix qüestionament personal que les de la primera, ja són creades a partir del *jo*. Així doncs, el pas d'un bloc a un altre ve marcat, d'una banda, per l'autobiografia⁶ com a nova línia de creació i, d'altra, per l'evolució en la dramaturgia, amb uns textos més elaborats o un desenvolupament de l'acció

4. Aquesta obra es va estrenar al Teatro de los Manantiales el 17 d'octubre del 2002. Va ser guardonada amb el Premi a la Millor Actriu i Millor Direcció al Festival Escènic de Foios, València (2003). A més a més, un any després va ser finalista al VII Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (Madrid).

5. Es va estrenar en la XV Mostra Internacional de Mim de Sueca el setembre del 2004.

6. A partir de *Com a pedres*, i amb la posterior incorporació d'Àlex Cantó a l'àmbit actoral, la companyia comença a elaborar les seues propostes a partir de l'autobiografia.

molt més arredonit. D'aquesta manera, arribem a *Com a pedres*, sens dubte, la producció que més nominacions i guardons ha obtingut.⁷ Aquesta suposa un viatge al llarg de la vida i del temps, una reflexió envers la trajectòria personal d'uns individus–personatges que conviden i acompanyen l'espectador a revisar amb ells tot el que ha estat i estarà la seua existència.

Com a pedres, junt amb *Exercicis d'amor* i *Algunes persones bones*, conformarà la Trilogia del temps. Tot i que van ser creades com a peces individuals, el grup les va voler agrupar dins d'aquesta trilogia que, a hores d'ara, dóna per tancada. D'aquest mode, si amb *Exercicis d'amor*⁸ ens feien partícips d'una celebració de les relacions humanes i de les diverses manifestacions de l'amor, amb *Algunes persones bones*⁹, en clau de comèdia agredolça, ens convidaven a reflexionar sobre les misèries de la vida, les frustracions individuals i, fins i tot, les col·lectives.

Finalment, la seua darrera producció, que en aquests moments s'exhibeix en diferents llocs de l'estat, és *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*,¹⁰ una proposta desenvolupada a partir del qüestionament de les prioritats que tenim a la vida. Aquesta és la peça que, de moment, tanca el segon bloc de la producció del grup. Tot plegat, no resulta atzarós que la consolidació de la companyia coincidira amb l'estrena de *Com a pedres*, i el reconeixement que aquesta va suposar dins la trajectòria d'El Pont Flotant, i alhora amb el naixement com a empresa.

2. La recerca

L'esperit innovador de la companyia, junt amb l'ànsia per experimentar, els va portar a obrir els ulls cap a altres realitats vigents en la resta del món. Així, van descobrir uns referents que esdevingueren una font d'aprenentatge i d'inspiració que, a més, reflectiren en els seus espectacles. Aquests, sempre supeditats a les inquietuds, tant vitals com professionals, i al muntatge que el grup desenvolupava en cada moment, foren tant dispars com diversos. Per aquest motiu, les obres inicials es trobaren clarament influenciades per la línia de treball del grup danés l'Odin Teatret, pel director polonés Tadeusz Kantor (Cricot2), o els treballs del Teatro de la Abadía (Madrid). Però, atenent a la resta de la seua producció, el director Rodrigo García (Carnicería Teatro) i la quantitat de propostes més innovadores que arribaren a València, principalment des de Madrid i Barcelona, seran aquelles que captaran la seua atenció. Així, el treball corporal d'Elena Córdoba junt amb les línies de treball d'Amaranto (actualment

7. *Com a pedres* es va mostrar, primerament, a la Sala Flotant el febrer de 2006 i, uns mesos després, el maig de 2006, es va presentar al Teatro de los Manantiales. Va estar nominada com a Espectacle Revelació als X Premis Max (2007) i va obtenir el Premi Max Aub al Millor Text (editant-se així dins la col·lecció Premi Max Aub) als XVII Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana (2007). A més a més, va obtenir el Premi a la Millor Direcció, Espectacle i Actriu a la I Edició dels Premis Abril (2007) i, finalment, el Premi al Millor Espectacle Revelació de la Feria de Huesca (2007).

8. Aquesta obra, coproduïda pel Festival VEO (València Escena Oberta) i presentada dins del mateix certamen, es va estrenar el febrer de 2009 al Casal d'Esplai (El Saler).

9. Aquest muntatge és una coproducció del Festival Temporada Alta de Girona i es va estrenar al C.C. La Mercè dins d'aquest festival, el novembre del 2011.

10. Estrenada el 21 de març de 2013 a l'*Espacio Inestable* de València.

Colectivo 96°), Carlos Fernández, Sonia Gómez, El canto de la cabra, Sofía Asencio, Cuqui Jerez o Fernando Renjifo, entre d'altres, esdevingueren uns referents ineludibles a l'hora de desenvolupar els seus muntatges. Alhora, dins l'àmbit valencià, el mateix treball de Ximo Flores amb la companyia Teatro de Los Manantiales o l'aposta personal de la formació Los-quequedan resultaran models d'inspiració per a ells.

Pel que fa a les influències estrangeres, que també ens ajuden a localitzar la línia de treball del grup, hem de parar esment en directors de cinema, dramaturgs i escriptors com: Federico León Banda (*Yo en el futuro*), Dries Verhoeven (*No man's land*) o Lola Arias (*Mi vida después*). A més d'altres propostes estètiques i temàtiques vinculades a Teatro delle Ariette (*Teatro da mangiare*), Pippo Delbono, Romeo Castellucci, Xavier Le Roi, Dv8 Physical Theatre o Sasha Waltz.

I, darrerament, els ha influït, dins l'àmbit del procés de creació, el director d'escena, intèrpret i coreògraf de Valladolid Juan Domínguez, amb qui van participar en un taller el 2012. Així com també el ballarí i coreògraf cubà Daniel Abreu, l'interés del qual se centra en el moviment físic lligat a l'expressió escènica, amb qui han col·laborat en diverses ocasions i han assistit a gran part dels seus últims treballs.

És el seu, doncs, un teatre experimental inserit en la vessant del teatre alternatiu i, a més, beu de les fonts del corrent postdramàtic com a model de creació. Com sabrem, en aquest, el text esdevé un element més, i és fixat mitjançant el treball en equip dels membres del grup.¹¹ Amb aquesta barreja de llenguatges, tècniques i codis, desenvolupen un tipus d'espectacle en què l'autor no ho estripa tot i espera que la resta d'elements completen el sentit de l'obra. Per aquest motiu, per la necessitat d'interpretar allò que se'ns mostra, hauran de buscar un públic adult, amb certa formació i informació teatral, amb voluntat de participar activament per a desxifrar el significat íntegre d'aquest tipus de proposta.

Una altra de les característiques del grup és el meticulós treball físic que desenrotllen i la importància que atorguen a l'expressió corporal i a la dansa com a mitjà per a crear el seu propi espai escènic. Un espai escènic que han volgut conformar amb una pobresa de recursos que els permet despullar l'obra d'artificiositat i, a la vegada, anar a la veritable essència del fet teatral. Però, a més, com que estrenen a sales de petit format o alternatives tenen l'oportunitat de dur a terme, en el seu cas, un teatre íntim i compromés que convida a la reflexió sobre els aspectes quotidians de l'existència. I ho fan emprant un punt de vista còmic en què l'humor i la ironia esdevindran un vehicle de transmissió dels aspectes íntims des dels quals creen l'espectacle. Aquestes qüestions, però, tot i partir d'una perspectiva individual, assoleixen un abast col·lectiu.

En referir-nos al procés de creació espectacular trobem tres eixos fonamentals que capten la nostra atenció. El primer dels quals ens duu, inevitablement, a afirmar que les seues obres es

11. Aquest model de creació col·lectiva o en equip, del qual es nodreix El Pont Flotant, es va conrear especialment en el teatre occidental dels anys 60 i 70 (Rosselló 2011a). Aquest seria el model de creació contraposat al de la figura de l'autor polivalent. Aquest darrer, seria aquell que, a més de desenvolupar les funcions pròpies de l'autor dramàtic (escriure obres originals, fer adaptacions, versions o traduccions), en realitza d'altres relacionades amb la posada en escena (direcció, producció, interpretació, disseny escenogràfic, etc.).

troben vinculades amb el metateatre. Ja que, si El Pont Flotant és una companyia, l'interés de la qual rau en la recerca i la investigació de nous models de creació escènica ens adonarem que aquest procés d'investigació teatral, suposa, al mateix temps, causa i conseqüència dels seus espectacles. És a dir, és el pretext per a desenvolupar el fet teatral i, alhora, és el fet teatral en si mateix. D'altra banda, no menys important és la confusió contínua entre ficció i realitat aconseguida a través de diverses estratègies, com ara la ruptura de la quarta paret o l'ús d'elements reals de la vida dels protagonistes en els seus espectacles. Aquest segon eix esdevé un vehicle d'investigació i creació i els duu a conrear un treball holístic ben elaborat que, alhora, ens permet inserir les seues propostes dins del teatre autobiogràfic i l'autoficció. A més, aquesta transgressió contínua dels límits serà una constant en la trajectòria de la companyia i una de les petjades més importants dels seus treballs.

Pel que fa al tercer eix, lligat a l'autobiografia, ens haurem de referir al teatre presentacional. Aquest aprofita la tradició clàssica del teatre (els codis de representació que els espectadors coneixen i comparteixen) però amb la intenció d'utilitzar-la de manera diferent i posar-la en un mateix nivell a altres codis propis d'altres expressions comunicatives. Així, el fet que les propostes estiguen tan lligades als seus creadors condiciona la representació de l'espectacle. És a dir, crear a partir de l'autobiografia dóna com a resultat unes peces intransferibles que perden tot el sentit fora del context en què van ser concebudes. Aquesta necessitat constant d'emmarcar-les en el temps i en l'espai, en l'ací i l'ara de la representació i pels mateixos actors que les han creades a partir del *jo*, implica que les obres siguen presentades i no representades. En aquest sentit, cada espectacle és únic i irrepètible, d'acord amb el lloc i el dia en què es representa, la qual cosa, alhora, crea una ruptura, un efecte de sorpresa que descol·loca el públic i el fa més susceptible.

En conseqüència, podem afirmar que El Pont Flotant desenvolupa les seues propostes partint d'un qüestionament continu de tots els elements que conformen el fet teatral tradicionalment entesos. De manera que, si generalment concebem el teatre, entre d'altres coses, com a interacció escènica, en el seu cas aquesta interacció es portada als límits. I és en portar-la als límits que acaba esdevenint una transgressió, constant i multidireccional, des de la qual donaran pas a l'espectacle i, alhora, el conformaran.

3. L'ofici

Quan iniciàrem l'estudi de la companyia i, per extensió, el de la peça, vam pensar en el motiu que ens duia a seleccionar-la dins el conjunt dels muntatges del grup per la qual cosa ens formulàrem una pregunta que ens va donar la clau. Aleshores, què entenem com a ofici? Sens dubte, poder viure dignament d'allò que se sap fer. Professionalització, en darrer terme. En el cas d'El Pont Flotant aquest ofici va arribar de la mà de *Com a pedres*, en la mesura que aquest s'ha convertit en l'espectacle que major transcendència i reconeixement ha obtingut pel públic i per la crítica, cosa que es pot comprovar tant per la quantitat de nominacions i premis que ha

rebut com pel nombre de representacions que arrossega.¹² A més, com que abraça totes i cadascuna de les característiques que determinen el seu tipus de proposta, esdevé una peça clau dins el treball de la companyia, i un dels espectacles valencians més destacables dels darrers anys. Però, alhora, teníem un altre motiu que atenia a diversos factors vinculats amb el treball del grup, ja que amb aquesta obra enceten una segona etapa dins la seua trajectòria, tant per l'evolució de la dramaturgia com pel fet de ser elaborada a partir de l'autobiografia.

Ara bé, és *Com a pedres*, com la resta de la producció del grup, un espectacle elaborat a partir de diverses formes espectaculars i amb alternança de diferents nivells fictivals. La qual cosa, per una banda, ens obligava a apropar-nos a l'obra de manera distinta a l'habitual i, per l'altra, ens donava un ampli ventall de possibilitats i d'enfocaments de la mateixa. El primer aspecte el vam resoldre treballant sobre els elements que veritablement coneixíem, el funcionament dels quals incideix directament en el desenvolupament de l'acció.¹³ El segon aspecte va ser, més aviat, una qüestió de coherència. És a dir, com que hi trobem altres estudis que han pres com a referència el treball del grup i, fins i tot, la mateixa obra en tractar components tan interessants com, la metaficcionalitat, l'autoficció i l'autobiografia (Rosselló 2013), amb el nostre enfocament pretenem arredonir la informació existent per a poder obtenir una visió global del treball del grup i no reiterar-nos en els mateixos elements que ja han estat analitzats. D'aquest mode, fixarem el focus en el tractament temàtic com a eix vertebrador de la creació espectacular perquè allò que volem comentar és com els actors han construït la ficció a partir d'un procés introspectiu en què fan servir les seues experiències personals per a investigar sobre el tema que els interessa desenvolupar. I com, des d'aquesta temàtica establiran els eixos que donaran suport al muntatge. De tal manera que es veurà reflectida en altres elements del fet teatral i, a més, ajudarà a elaborar-los o, fins i tot, els condicionarà, esdevenint, doncs, la base sobre la qual es conformarà la ficció i, alhora, la mateixa ficció. També farem esment, però, als efectes que es produeixen mitjançant aquesta procés de construcció escènica.

Però per tal de comprendre els factors que possibiliten conrear aquest «teatre de la reflexió» i, a més, obtenir-ne èxit, haurem de parlar del espai d'exhibició. És a dir, el fet de desenrotllar i mostrar les propostes a sales de petit format o alternatives els ha fet elaborar uns treballs adequant-se a un tipus de producció diferent i uns condicionaments espacials determinats que incideixen directament tant en el tipus de treballs com en la seua recepció.¹⁴ Si ens centrem en la recepció, els factors que condicionen aquesta comunicació estan vinculats amb la disposició de l'espai i amb la ubicació del públic a la sala. Així, com s'hi estableix una reducció de la distància entre el pati de butaques i l'escenari es produeix una connexió més íntima

12. Pel que fa al nombre de representacions, entre les desenvolupades a l'Estat espanyol i a Amèrica Llatina, compten amb un gruix de quatre-cents, de les quals el cinquanta per cent pertanyen a *Com a pedres*.

13. Allò que en realitat ens interessa és l'ús que la companyia fa dels elements que componen el fet teatral en relació amb la creació escènica. Això és, el procés en si mateix i el resultat d'aquest.

14. Diversos autors assenyalen que el sorgiment d'aquests nous espais ha suposat el retorn a un teatre «íntim», despullat d'ornaments, els eixos fonamentals del qual seran l'acció, el públic i l'actor i, com a conseqüència, la relació de proximitat que s'establirà entre ells.

entre els espectadors i els actors la qual, en el cas d'El Pont Flotant, aprofiten per a crear unes propostes centrades en temes relacionats amb la condició humana. Aquesta aproximació entre el món ficcional de l'obra i el públic, doncs, provoca uns efectes relacionats amb l'empatia els quals seran fonamentals per a l'èxit de la representació, en termes d'emotivitat.

Tenint presents tots aquests factors i, com ja sabem, El Pont Flotant posa en marxa tota una maquinària d'investigació envers nous llenguatges artístics i d'altres tècniques teatrals a l'hora de desenrotllar les seues propostes. Però el punt iniciàtic des del qual parteix aquesta recerca sempre és el mateix. Això és, qualsevol muntatge pren com a base un qüestionament previ al voltant d'algun tema que els interessa. Però hem de tenir en compte que aquesta manera de fer creació escènica, arrelada en el corrent postdramàtic, duu implícites, entre d'altres, dues constants. D'una banda, que cada element que compon el fet teatral s'elabora de manera conjunta a la resta i, d'altra, que aquest procés d'elaboració es duu a terme mitjançant el treball de creació col·lectiva del grup. En el cas d'El Pont Flotant, aquest és fruit de diverses sessions d'improvisació, al llarg de les quals es va fixant el text en funció de les necessitats de la posada en escena. No obstant això, en la primera fase creativa se centren en la vessant emotiva de la proposta, la comunicació afectiva i sincera dels temes que volen tractar. Serà posteriorment que aniran donant forma a la resta de components però sempre tenint present que l'harmonia estètica es troba supeditada a aquesta finalitat de transmetre veritat i emoció. És per això que podem dir que la forma es troba supeditada al contingut.

Si coneixem l'obra sabem que aquesta comença amb tres actors asseguts amb caixes de cartró al cap en què ens mostren tres frases, tres reflexions, al voltant de les quals girarà l'espectacle (Collado, Muñoz i Pons 2008: 30):

«Es pot mesurar el volum temporal dels records?»

«El passat del que un se'n recorda no té temps.»

«Les imatges de la memòria tenen la mateixa qualitat que les d'un somni.»

Aquest motor inicial, doncs, donarà pas al desenvolupament de l'acció fins que ens trobem amb una reflexió final, sota l'aparença de clausura, envers els temes principals de l'obra. En *Com a pedres*, aquests són el pas del temps i la manera en què la memòria emmagatzema els records.¹⁵ Però és en recordar que es traslladen tant en el temps com en l'espai provocant una ruptura d'aquestes unitats. Alhora, aquest joc espaciotemporal, que mantindran al llarg de l'espectacle, condicionarà altres elements com ara: l'acció, l'estructura, el ritme i, fins i tot, la construcció dels personatges.

En aquest viatge, iniciat des del present, agafaran alé per a recordar un passat i, a la vegada, projectar-se cap a un futur. D'aquesta manera, podran recuperar els records, els sentiments o, fins i tot, les pors que els serviran per a poder dur a terme aquest exercici íntim de reflexió que compartiran amb el públic. Però tota retrospectiva provoca una alteració en la línia temporal de l'acció que influeix directament en l'estructura de la peça. És per això que

15. Al mateix temps, podem assenyalar altres que es deriven d'aquests, com la infantesa com a paradís perdut on tot es desvirtua i s'idealitza.

els canvis estructurals vindran determinats per la temàtica de l'espectacle ja que en voler recuperar els moments passats es produeix aquesta ruptura, aquest joc que impossibilita seguir un ordre cronològic en el desenvolupament de l'acció. Així, el trencament de l'ordre temporal està estretament lligat al mode en què es vol subministrar la informació, segons els efectes que es volen aconseguir i, sobretot, segons allò que es vol recordar. La clau d'aquesta amalgama de conceptes ens la dona la primera frase que apareix en una de les caixes que els personatges porten al cap en l'escena I: «Es pot mesurar el volum temporal dels records?».

En aquests termes, l'acció, se'ns mostra fragmentada, feta a retalls i, a més, sota el filtre de la memòria que tot ho distorsiona. De forma que, com ocorre al món de l'inconscient, en la representació està contínuament present la idea de fusió del temps. La memòria va avant i arrere, a càmera lenta o ràpida, com els records o com les imatges de les pel·lícules, el ritme de les quals podem canviar triant tan sols aquells moments puntuals que volem recuperar. Per tant, se'ns fa complex poder establir una divisió clara entre els paràmetres del temps i de l'espai, tradicionalment entesos ja que ambdós elements de vegades se solapen i conformen una unitat, esdevenint fonamentals per a la construcció de la ficció.

En aquest sentit, podem comprovar també com la temàtica condiona el tractament de l'espai perquè la voluntat de recerca els duu a desenvolupar una proposta en l'ací i l'ara. Aquest fet implicarà que el macroespai de l'obra es corresponga amb cadascun dels llocs en què es representa l'espectacle,¹⁶ això és, a cada punt de la geografia. Pel que fa al microespai i la seua relació amb l'acció, ens adonarem que aquesta transcorre al teatre mateix, ja que els tres personatges desenvolupen la ficció a partir de la preparació d'una obra i de la reflexió envers uns temes concrets. Aleshores ens trobem amb una sala i, alhora, amb un menjador esgavellat, decorat amb retalls de papers envellits, des del qual es van traslladant a cada record, fent present la interrelació dels nivells fictivals. Al mateix temps, els records conformen altres microespais de l'espectacle els quals equivaldrien als llocs concrets on es desplaça la ment cada vegada que viatgen a través de la memòria i del temps. Tot això ens duu a parlar d'un espai unitari localitzat en el present temporal, que dona pas, però, a una diversitat espacial, ubicada en el passat, mitjançant escenografies simultànies i polivalents les quals estan vinculades als records dels protagonistes. Direm, doncs, que els diferents microespais, mostrats i latents, formaran part d'aquesta trajectòria vital, d'aquesta voluntat de recuperar els records que suposa el punt d'origen de la peça.

Ara, en parlar de la localització temporal, allò en què ens interessa destacar és com a través d'aquest element aconseguen posar èmfasi en la temàtica de l'espectacle. Així, el recurs més evident que utilitzen per a marcar el present de l'obra és l'actualització de la data de naixement de Jesús a cada actuació.¹⁷ Amb aquesta estratègia, òbviament, no sols la fixen

16. Aquest fet explicaria que el grup, en un començament, fera algunes adaptacions contextuais per tal d'arribar a un públic determinat. No obstant això, i després de nombroses representacions de la proposta a espais molt diversos, la companyia es va adonar que no sempre eren necessàries perquè no dificultaven el tipus de comunicació que veritablement els interessava: l'empàtica i l'emotiva.

17. Aquesta data concreta és el 26 d'agost de 1976.

sinó que, a més, remarquen altres aspectes no menys importants tenint en compte el tarannà de les seues propostes. La fugacitat del teatre i de l'espectacle com a producte efímer i irreplicable, doncs, compartirà protagonisme amb la idea del pas del temps, vet ací, un dels temes principals. No menys important són els efectes de construir la ficció mitjançant els records d'uns personatges pertanyents a una època específica.¹⁸ Aquests no sols rauen a localitzar concretament l'obra sinó, a més, allò que es pretén provocar en el públic són determinats sentiments, com ara: la identificació amb una generació o l'empatia. D'aquesta manera, els actors conviden els espectadors a entrar en el seu interior, en el seu cap, en els seus records.¹⁹ I la proximitat que s'hi estableix no fa més que enfortir aqueix lligam emocional entre l'escena i el públic. S'acurten les distàncies, l'espectador s'està veient reflectit en un espill, en una trajectòria vital concreta però alhora amb temes universals, que el durà, de la mà dels protagonistes, a una reflexió final. D'aquest fet se'n deriva que el món ficcional que es recrea a escena es corresponga amb un món realista, tot i que no a la manera tradicional. Per tant, la idea de versemblança (i, més enllà, la de veritat) és clau al llarg de l'obra perquè, d'altra manera, no s'aconseguiria la identificació del públic amb allò que es representa.

Si atenem els personatges, hem de fer esment, breument, a la vinculació d'aquest element amb la construcció de la ficció i, per extensió, en la relació directa amb el teatre autobiogràfic. Com que ambdós conceptes es troben estretament relacionats, fins al punt que un determina l'altre, allò que primer hem de destacar és la identificació directa entre els actors-creadors de l'espectacle i els personatges, la qual cosa fa que empren els mateixos noms.²⁰ Així, mitjançant un procés de recerca interior van compartint amb els espectadors, les seues pors, les seues alegries, les seues misèries, en última instància, la seua vida. I ho fan explorant en la seua intimitat i reflexionant sobre allò que els fa únics per tal d'extrapolar-ho i poder arribar a un plànol més ampli, més general. Però allò que a nosaltres ens interessa és la manera en què reflecteixen la temàtica dins d'aquesta construcció, i ho fan definint-se a mitjançant dos recursos. Per una

18. L'època ficcional es correspon amb el present immediat, la representació mateixa, l'any en què ens trobem quan es fa la funció. D'altra banda, quan es traslladem al passat, es fa al·lusió a una generació concreta, la dels mateixos protagonistes, aquella nascuda en la democràcia. És a dir, als fills de «l'estat de benestar», de la televisió, de les telecomunicacions i de la immediatesa. Cosa que, a més, podem comprovar a través de diferents referències culturals i contextuals que s'hi mostren, com ara: la *Nocilla*, Carl Lewis o les pel·lícules més emblemàtiques del moment com, per exemple, *Superman II* (1980).

19. Hem de fer esment a l'ús del llenguatge audiovisual dins l'espectacle perquè aquest recurs es repeteix dins de cada proposta i, en el cas de *Com a pedres*, esdevé un vehicle fonamental per a recuperar part dels records dels protagonistes, ja que aquests s'han conservat gràcies a les fotografies i les gravacions familiars. D'altra banda, tampoc no desenvolupen una funció merament formal dins l'espectacle sinó, més aviat, tenen un paper independent, propi, fins al punt de poder configurar una escena sencera per si mateixos sense formar part d'altres llenguatges teatrals. I finalment, suposen una eina molt útil per a traslladar-nos en el temps i en l'espai, per a crear il·lusions, trencar el realisme o aportar-ne més. També, per fer palesa una època determinada i, alhora, una generació que va créixer envoltada pel *boom* d'aquests mitjans.

20. Aquest és un recurs propi de l'autoficció.

banda, la relació que mantenen amb el pas del temps,²¹ per altra, les coses que els agrada fer²². Seguint principalment el primer criteri, i tenint en compte que un dels temes principals de l'obra és aquesta sensació de fugacitat temporal, podem establir els trets d'oposició entre tots tres: Jesús, Joan i Pau.

Així, el personatge de Jesús pensa que tot passa tan ràpidament que es perdrà coses a la vida. Per aquest motiu, la seua existència esdevé una cursa contínua per tal de no malgastar ni un segon. Però, irònicament, aquesta velocitat existencial el duu a malbaratar el temps esperant que la resta de persones puguen igualar el seu ritme. Òbviament, aquesta concepció de l'existència configura el seu caràcter i el converteix en una persona inquieta, amb moltes curiositats, cosa que el duu a canviar d'interessos i a ser prou més inconstant que la resta. Al pol oposat trobem Joan, un personatge que passa per la vida amb una lentitud pròpia de qui té vertigen davant un temps que se li esmuny entre els dits. Va a càmera lenta, oposant-se al pas del temps. El seu caràcter és el d'una persona calmada, que valora prou l'estabilitat, a qui agradaria repetir el model del seu pare, que es compara amb ell i, fins i tot, es vesteix amb la mateixa roba que el seu progenitor duia a la seua edat. I, finalment, Pau, la qual viu projectada cap al futur, sempre avançada als esdeveniments. Més que somiar, el que fa és afermar els seus interessos, una declaració d'intencions en la vida. Però el fet de pensar en el futur, alhora, la incapacita per a viure el moment present.

Aleshores, dins d'aquest procés creatiu, els protagonistes prenen com a base sobre la qual treballar la pròpia existència i personalitat i, a poc a poc, aniran matisant cada tret característic per a conformar el personatge ficcional, però respectant dues directrius: el verisme o realisme d'allò que contenen i la naturalitat amb què ho contenen. Així, no podem establir una línia clara entre ficció i realitat, en aquest cas entre el personatge i l'actor que li dona vida. I com a conseqüència, els efectes que aconseguen tenen a veure amb la identificació. Com hem comprovat, els tres protagonistes, malgrat compartir característiques comunes, tenen personalitats ben diferenciades, la qual cosa possibilita que l'espectador es pugui sentir reflectit en algun d'ells. A més, per la proximitat d'allò que se'ns conta, i l'ambient quasi familiar de l'espectacle, l'empatia està assegurada i, finalment, aquest joc permanent entre ficció i realitat crearà un dubte subtil que no deixarà de sorprendre ningú.²³

Entre els elements que donen compte de la temàtica, hi trobem altres com el ritme. És *Com a pedres* una obra amb un ritme variable que podem comprovar tant en el nombre d'escenes,

21. És aquesta percepció de la temporalitat que els envolta aquella que en gran mesura ve a determinar els trets d'oposició entre ells alhora que conforma la personalitat individual de cadascú.

22. Podríem parlar d'una intertextualitat amb el film francès *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, dirigit per Jean-Pierre Jeunet i estrenat el 2001.

23. Els protagonistes no es limiten a les seues vivències personals sinó, a més, fan partícips d'aquesta recerca els seus progenitors, fent-los pujar a l'escenari. Així, Juan, Maribel i Pilar es presenten a si mateixos i la seua aportació a la ficció ve determinada per la informació que aporten de la vida dels protagonistes, per atorgar veracitat a allò que es conta i, a més, una major proximitat entre l'escena i el pati de butaques. Cal assenyalar, però, que l'efecte sorprenent que s'amaga darrere d'aquell trencament de la quarta paret no és menys important.

on se'n van alternant unes de més ràpides amb altres de més lentes, com en altres factors que el grup emprà per a configurar la peça. Així, aquesta fluctuació depèn, entre d'altres, dels parlaments, la il·luminació.²⁴ la música,²⁵ l'acció o els mateixos personatges amb què evidencien el pas del temps tant a l'obra com a la vida, la qual cosa dóna celeritat o lentitud a l'espectacle. En el cas dels parlaments, per exemple, trobem una alternança entre uns més llargs, on l'acció és menor i com a conseqüència el ritme és més lent, i uns altres més curts, on hi ha major acció i, per tant, un ritme més accelerat. Però aquest element va obligatòriament vinculat amb els personatges i la relació que cadascú té amb la concepció del pas del temps i, per extensió, la seua interpretació al llarg de l'obra en termes d'expressió corporal o de major o menor velocitat en el discurs verbal. És per això que, per esmentar un cas, quan Jesús apareix a escena, sempre hi trobem un ritme més ràpid que quan ho fa Joan.

És el so del rellotge un altre element clau al llarg de l'espectacle que, amb la seua constància, esdevé una mena de marcador del ritme del muntatge i, a més, emfasitza un dels temes fonamentals del mateix. Així, aquest marca el començament de l'obra i, a la vegada, fa palesa la mesura del temps, tant en termes de durada de la peça com al llarg de la vida. Però, si ens adonem la seua cadència, tot i que ens fa pensar en un cronòmetre que computa els segons, està una mica més accelerada. Aquesta acceleració, però, no és fortuïta, la qual cosa ens confirmava el grup en afirmar que amb aquest recurs pretenien donar la sensació de fugacitat temporal.

Arribem ja a la fi de l'anàlisi i no en volíem excloure la clausura. Aquesta ens arriba sense esdevenir un punt climàtic en si mateixa però és fonamental per dos aspectes. Per una banda, ens dóna la clau per a entendre el títol de l'obra i, per altra, corrobora la circularitat tant de l'espectacle com del procés creatiu.²⁶ Tenint en compte ambdós factors, podem dir, doncs, que suposa per al desenvolupament de l'acció una reflexió final feta des del temps present de la representació. Això és, un pensament exterioritzat, un més. Els personatges, després d'haver visualitzat i rememorat els temps passats, i pressuposat els futurs, arriben a una opció de vida en què, com que no són capaços d'aturar el temps, decideixen de quina manera enfrontar-se a ell. Ara, canvien d'actitud, prenen consciència dels conflictes interns que presenten davant d'un temps que s'escapa inexorablement. Aquesta reflexió final els aferma en la voluntat de perdre el temps, de no participar d'aquest ritme frenètic actual que els duu a desgastar-se com a individus (Collado, Muñoz i Pons 2008: 104):

24. Aquesta, en gran part de l'obra, es correspon amb una llum tènue i groguenca, cosa que dóna lentitud o, si més no, marca un ritme constant de l'espectacle. No obstant això, quan es vol accelerar-lo o alternar-lo, fan servir una il·luminació més intensa o, fins i tot, nul·la (cas de l'escena XII- *L'aniversari*).

25. Si atenem a la música i els efectes sonors, direm, per exemple, que les peces que sonen tant a l'escena III-*Àlbum de fotos*, com a l'escena VI-*Jugar a xiquets*, són cançons més aviat tranquil·les que no acceleren el ritme de l'obra. No ocorre el mateix amb l'escena II- *Avant i arere*, en què apareixen un sons robòtics que donen celeritat a la peça.

26. La peça musical que sona en aquesta escena és la mateixa que al començament de l'espectacle: una versió de la cançó *Qué será, será*, interpretada per Doris Day en la pel·lícula dirigida per Alfred Hitchcock el 1956, *The Man Who Knew Too Much*. Aquest recurs abona l'efecte de circularitat de l'obra.

«Joan: Clar que sí, és perdre el temps com a filosofia de vida, com a ofici. Al principi costa un poc perquè va en contra d'un mateix, de l'evolució humana. Però quan t'acostumes, res t'erosiona, eres...com una pedra. »

Conclusions

En descobrir el treball d'El Pont Flotant vam pensar que d'alguna manera havíem de contribuir a difondre les propostes escèniques d'una companyia que no s'ha limitat a elaborar uns muntatges, exhibir-los i tornar a casa com si res no haguera passat a l'escenari. Els seus objectius, doncs, tant a l'hora d'elaborar els seus espectacles com a l'hora de compartir-los amb el públic, anaven molt més enllà d'allò al que estàvem malauradament acostumats. Així, amb aquesta motivació, ens vam endinsar en l'estudi de la companyia i, per extensió, en el de la peça més destacable o representativa de la seua trajectòria, *Com a pedres*. Mitjançant una entrevista feta al grup i la gravació audiovisual de l'obra, que ells mateixos ens van facilitar, preteníem dur a terme la nostra anàlisi i corroboràvem que aquest és un espectacle molt peculiar a diversos àmbits, la qual cosa ens obligava a treballar de manera diferent. Això és, hem hagut de despullar-nos de tot el bagatge dramàtic arrelat en la tradició clàssica, per a enfrontar-nos a l'obra amb la nuesa que se li pressuposa a un tipus de proposta que esdevé, alhora, pretext i resultat.

Així, com hem vist al llarg de l'article, els treballs d'El Pont Flotant pertanyen a la vessant del teatre alternatiu. Aquests tipus de propostes de producció privada han conformat unes noves línies dramàtiques dins la realitat teatral valenciana. La seua línia, de caire més experimental, es troba influïda notòriament per uns referents prou heterogenis provinents d'arreu del món i, alhora, de diversos camps artístics. A més, aquests treballs van adreçats a un públic minoritari i s'exhibeix a sales de petit format o alternatives. Però és en aprofundir en l'estudi de la companyia, de la seua trajectòria, dels muntatges (entre els quals establíem dos blocs en funció de l'evolució de la dramaturgia i del procés creatiu), com de les característiques del seu treball, que destacàvem el fet que aquest grup haja centrat el seu interès i les seues propostes en la investigació de noves formes de creació. Entre elles, fèiem esment al corrent postdramàtic, caracteritzat, entre altres coses, per la barreja de llenguatges i un procés de creació col·lectiva o en equip pels membres del grup. Aquest procés de creació, fruit de nombroses sessions d'improvisació, parteix d'un esquema previ poc desenrotllat el qual donarà pas a la fixació i consolidació del text. Per aquest motiu, i si ens referim a la modalitat teatral, no podem considerar-lo exclusivament com a teatre de text, ja que aquest s'ha fixat paral·lelament a la resta dels elements que componen la posada en escena.

En el nostre cas, hem parat esment en la temàtica o, més aviat, en el tractament que la companyia li atorga com a vèrtex principal de la peça. És a dir, allò que veritablement ens interessa es la manera en què transformen aquests records en material ficcional i, alhora, trenquen amb la unitat espaciotemporal per a recuperar el passat des del qual van crear la proposta. Així, direm que el tema fonamental de l'obra atén a una reflexió sobre la vida i el pas del temps

feta a través de memòria dels tres protagonistes. D'aquest mode, recuperen aquells records que els serviran per a revisar la seua existència i en ficcionalitzen els altres, la qual cosa converteix l'espectacle no sols en un exercici introspectiu sinó, a més a més, en un joc temporal en què s'amalgama el temps de la memòria, el temps real i el de la representació.

En primer terme, podem dir que aquesta introspecció els serveix de pretext per a preparar una obra de teatre i, a la vegada, l'espectacle és el resultat d'aquesta recerca interior. En efecte, podem parlar de teatre dins del teatre però com que es crea a través de la pròpia biografia d'uns individus particulars que, tant en la vida real com en la ficcional, són actors-creadors, a més, hem de parlar de teatre autobiogràfic. En aquest, els protagonistes porten als límits els nivells de la ficció fent servir un qüestionament continu de les experiències pròpies, el qual posarà en marxa l'espectacle i, fins i tot, condicionarà la resta d'elements.

Però El Pont Flotant vol parlar del món. I vol fer-ho, i ho fa, de manera senzilla per tal d'establir una connexió íntima amb el públic. Aquesta esdevindrà un dels objectius fonamentals de la companyia i la clau de l'èxit de les seues propostes. És a dir, volen aconseguir una identificació directa, un efecte d'espill en què tots i cadascun de nosaltres ens hi podem veure reflectits. Tot i que la línia divisòria entre vida i espectacle es difumina sense poder saber quin dels dos esdevé el punt de partida, no volen crear ambigüitat en l'espectador, no pretenen desorientar-lo sinó, més aviat, fer-li creure que tot allò representat és vertader. A més a més, aquesta empatia l'assoleixen a través de diferents elements. D'una banda, ja hem parlat dels condicionaments de la disposició espacial; d'altra banda, la pròpia temàtica, el punt de vista, el tractament de l'espai escenogràfic i la pobresa de recursos, la sinceritat i la veracitat d'allò que es conta i, també, dels diferents nivells narratius. Aquestes característiques, a més d'esdevenir una constant en la trajectòria del grup possibilitaran que l'obra acabe tenint un abast molt més ampli que aquell amb què va ser concebuda.

Per concloure, direm que allò que caracteritza el treball d'El Pont Flotant no és aquesta investigació de noves formes d'expressió dramàtica sinó, més aviat, la manera amb què les treballen per desenvolupar les seues propostes i la connexió emotiva amb els espectadors. És per això que constatem que la forma resta supeditada al contingut i els nous llenguatges que trobem en aquest procés d'investigació, són una conseqüència indirecta de l'autoqüestionament del qual parteix el procés de creació. Així doncs, la *voluntat* de fer de la recerca interior i del sentiment compartit un dels objectius fonamentals de la creació escènica, els ha donat un èxit innegable, tant en la recepció d'aquestes noves propostes com en la professionalització de l'*ofici*. I aquesta serà, en darrer terme, la seua empremta.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1974): «¿Por dónde empezar?», dins: *Por dónde empezar*, Barcelona, Tusquets, pp.59-70.
- COLLADO, Joan; MUÑOZ, Jesús.; PONS, Pau (2008): *Com a pedres*, València, Generalitat Valenciana (Col·lecció Max Aub de premis de teatre).
- HERRERAS, Enrique (2006): *30 anys de L'Horta. 30 anys de teatre valencià*, Alzira, Bromera.

- PAVIS, Pavis (2000, [1a. ed., 1996]): *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- PUCHADES, Xavier (2005): *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*. 2 vols. Tesi doctoral, Universitat de València.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2000): *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València.
- ___ (2006): «Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià», dins: *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, pp 379-402.
- ___ (2010): «De la recepció de models durant la dictadura franquista a *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera.», dins: *La recepció del teatre contemporani* (edició de John London, Ramon X. Rosselló i Josep Lluís Sirera, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* Vol. XV, Universitat de València, pp.157-178.
- ___ (2011a): «De la creació col·lectiva a la metateatralitat: *Memòria general d'activitats*, d'El Rogle», dins: Carbó, F. [et. al.], *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 129-168.
- ___ (2011b [1a. ed. 1999]): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, València/Barcelona, IIFV i de Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ___ (2013): «Els creadors de ficcions damunt l'escena: del teatre autobiogràfic a l'autobiografia escènica», *Caplletra*, n°: 55, pp. 175-197.
- TORDERA, Antoni (2001 [1a. ed. 1979]): «Teoría y técnicas del análisis teatral», dins: José ROMERA, Jenaro TALENS, Antoni TORDERA i Vicent HERNÁNDEZ: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp.157-199.
- TORTOSA, Virigilio (2000): «Panorama de la dramaturgia valenciana dels 90», dins: *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, Edició: Ramon X. Rosselló, València, Universitat de València, pp. 187-260.

