

Estudi d' *El fill que vull tindre*, una peça teatral d'El pont flotant

ROBERT MARCH TORTAJADA
DERPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Abstract: *El fill que vull tindre* (2016) is the seventh play by the Valencian theater company El pont flotant. In this work we observe the creating process taking into account intergenerational workshops taught by the company, which condition the final product. In addition, we analyze the structure of the work, each of the scenes and macrosequences, which allow us to understand the piece as a poetic whole. Finally, we study the conception of the character's mask to study in more detail the acting, and how it distances itself a little from previous work.

Key Words: El pont flotant, contemporary theater, dramatic literature, Valencian theater, creative process.

Resum: *El fill que vull tindre* (2016) és la setena peça d'El pont flotant. En aquest treball observem el procés de creació de l'obra tenint en compte uns tallers intergeneracionals impartits per la companyia, que condicionen el resultat final. A més, analitzem l'estructura de l'obra, cadascuna de les escenes i macroseqüències, cosa que ens permet d'entendre la peça com un tot poètic. Finalment, estudiem la concepció de la màscara del personatge per tal d'aprofundir en la interpretació, però també en com aquesta es distancia una mica de treballs anteriors.

Paraules claus: El pont flotant, teatre contemporani, literatura dramàtica, teatre valencià, procés de creació.

1. Introducció

El fill que vull tindre (2016) és la setena obra d'El pont flotant. L'obra es va estrenar l'11 de febrer de 2016 a Las Naves, en l'Espai Mutant. Com si d'un ventall es tractara, presenta un munt de temes que s'intercalen, en els quals despunten l'educació i la llibertat. Entenem aquesta peça com una aposta per fer teatre d'una manera concreta, ben viu i junt amb la gent del carrer.

Aquesta és una obra imprescindible dins la trajectòria de la companyia, en què s'hi dona una recerca horitzontal, però n'és també una peça rellevant dins del teatre contemporani valencià. Així mateix, cal dir que, per a aquest article no ens hem servit únicament de l'autoedició del text d'*El fill que vull tindre* (El pont flotant 2017), sinó també d'una gravació d'un muntatge a Las Naves que la companyia ens ha proporcionat.

Si ben bé és cert que en El pont flotant s'han donat col·laboracions petites, el cas d'*El fill que vull tindre* presenta una diferència important. Amb aquesta peça, la companyia del barri de Patraix convoca diferents participants aliens al grup perquè formen part de l'obra, que esdevindran determinants en el producte final. En tot cas, hem prestat atenció tant a la temàtica com a la multiplicitat de llenguatges escènics que configuren la poètica teatral d'aquesta peça, com és el cas, per exemple, de la intertextualitat amb què l'obra s'inicia, concretament, amb un fragment audiovisual de *Cave of Forgotten Dreams*, de Werner Herzog (2010), però també, entre d'altres, la remissió al conte infantil d'*Els tres porquets*.

A més, si en un primer moment podem imaginar que *El fill que vull tindre* presenta temes inconnexos, en què unes peces no encaixen amb les altres, ben aviat descobrim que no és del tot així. En aquesta línia, l'anàlisi de l'estructura de la peça teatral s'ha presentat fonamental, ja que ens ha permés veure com cadascuna de les escenes i les diferents seqüències doten de sentit l'obra. No obstant això, també la concepció dels personatges resulta ben rellevant, ja que condiciona el procés de creació.

2. El pont flotant, la companyia teatral

2.1. Fundació i trajectòria de la companyia

El Pont Flotant és una companyia de teatre valenciana d'autoria col·lectiva fundada l'any 2000 per Àlex Cantó (Tarragona, 1974), Joan Collado (València, 1979), Jesús Muñoz (València, 1976) i Pau Pons

(Catarroja, 1979), quatre amics que van decidir muntar un grup de teatre mentre estudiaven Art Dramàtic a l'ESAD.

A data de hui, la companyia ha estrenat les següents peces teatrals: *What a wonderful war* (2002); *Trànsit, el viatge de Juanillo Cabeza* (2004); *Com a pedres* (2006); *Exercicis d'amor* (2009); *Algunes persones bones* (2011); *Jo de Major vull ser Fermín Jiménez* (2013); *El fill que vull tindre* (2016), *Les 7 diferències* (2018), *Acampada* (2019) i, recentment, *Eclipse total* (2021). En tot cas, d'acord amb Pau Pons, les peces esmentades poden distribuir-se en tres etapes diferents (Pons 2018: 10-27).

En aquesta línia, la primera inclouria *What a wonderful war* i *Trànsit, el viatge de Juanillo Cabeza*; la segona, *Com a pedres*, *Exercicis d'amor*, *Algunes persones bones* i *Jo de Major vull ser Fermín Jiménez*; la tercera, *El fill que vull tindre*, *Les 7 diferències*, *Acampada* i *Eclipse total*. Ara bé, aquesta distribució respon a una poètica que, sense abandonar el segell que caracteritza l'estètica de la companyia d'El Pont Flotant, està condicionada pel procés creatiu, però, també per la temàtica principal, tant de cadascuna de les peces esmentades com pel que fa als diferents períodes.

D'aquesta manera, *What a wonderful war* i *Trànsit, el viatge de Juanillo Cabeza*¹ destaquen pel treball físic dels actors envers el text dramàtic. En aquesta etapa, l'exercici físic es presenta com a aspecte fonamental i, alhora, com a font d'inspiració per al procés de creació i, per tant, la tècnica es fa evident en el resultat escènic. A partir d'aquesta obra, El pont flotant opta per tindre un major pes col·lectiu, tant pel que fa a la direcció com pel que té a veure amb la recerca, cosa que, de retruc, d'acord amb Pons, acaba per reflectir-se en el resultat final de cadascuna de les obres teatrals de la companyia (14). D'aquesta manera, El pont flotant passa dels exercicis físics i de la tècnica apresada durant els anys de formació a experimentar diferents canvis, sobretot, pel que afecta a com cadascun dels membres de la companyia presenta els seus interessos en cada projecte i com aquests són compartits i entesos com a proposta escènica.

En tot cas, d'allò que parlem és de com la companyia aposta per la col·lectivitat sense cap estructura jeràrquica, cosa que es tradueix en una major creativitat escènica. Per tant, el pas d'aquesta etapa a la següent podria resumir-se en què la companyia, una vegada coneix la tècnica teatral, decideix compartir dites possibilitats amb la gent.

¹ *Trànsit, el viatge de Juanillo Cabeza* és l'última peça de la companyia que es dirigeix únicament per un dels seus membres, concretament, per Pau Pons.

D'aquesta manera, la segona etapa inclou quatre peces en què la multiplicitat de llenguatges escènics pren un protagonisme notable. Aquestes obres indaguen sobre el pas del temps. De fet, aquest apareix com a temàtica principal en *Com a pedres*, *Algunes persones bones* i *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, però, també, encara que indirectament, en *Exercicis d'amor* i *El fill que vull tindre*. Ara bé, l'al·lusió que se'n fa en *El fill que vull tindre* queda suggerida mitjançant la relació intergeneracional entre pares i fills. És a dir, en com els fills esdevenen pares i ocupen la posició de decidir com educar, sent conscients de la responsabilitat d'eixe acte com a un fet, fins i tot, polític.

Les peces d'aquesta segona etapa, però també *El fill que vull tindre*, responen a qüestions vitals dels membres de la companyia, sent *Com a pedres* un cas paradigmàtic. De fet, aquesta peça pot interpretar-se com una mena de frontissa en la trajectòria de la companyia, com l'obra que enceta la nova fase que tot just acabem d'esmentar.

Ara bé, si en el primer període destacàvem el treball físic dels intèrprets —amb la influència de l'Odin Teatret i els postulats de la recerca vertical de Jerzy Grotowski (2009)— i com aquest feia palès tant en el procés creatiu com en el resultat del producte final, a partir d'aquest moment, la paraula dramàtica té un pes major. En tot cas, no volem dir que els membres de la companyia defugen del treball físic, sinó que senten la necessitat de contar una història: la pròpia i la del context que els envolta. Així, la paraula dramàtica d'*El pont flotant* pot entendre's políticament, justament, perquè allò que cerca és compartir la intimitat. No debades, en les seues peces, trobem una mena de confessions: el "teatre de la veritat," tal com els seus espectacles han estat definits en més d'una ocasió. Segons l'investigador Óscar Cornago, vivim en un context en què l'escena contemporània ha realitzat una revisió de la importància de la paraula escènica, una crítica, una retrospecció que abastaria allò que per Modernitat podem entendre.

La propuesta estética a la que nos confronta el mundo de la creación escénica actual, en el que, más allá de gritos apocalípticos, la palabra sigue ocupando un lugar fundamental, puede entenderse desde esta revisión de la palabra en relación al hombre y al sentido de la realidad de la que nos habla. Se trata, por un lado, de una reflexión hecha desde ese después de la aventura de la razón moderna y el mito del progreso que es la Modernidad, en la que sin duda andamos todavía plenamente inmersos; pero, por otro lado, es una reflexión capaz ya de mirar en otras direcciones para aportar algo en positivo y no quedarse

en un mero acto de negación de un estadio anterior. El teatro define un espacio y un tiempo otros, distintos del espacio y el tiempo de la historia. Desde esa otredad, construida sobre una sensación de después de, reflexiona sobre el pasado y la realidad mediante otras formas de entender la relación del yo con el tú, del actor con el espectador, de la palabra con el cuerpo y el sentido, de la acción con la representación, reaccionando ante una cultura saturada de representaciones ilusorias, reducidas a imágenes perfectas carentes de cuerpo, carentes de un espacio y un tiempo del que pueda participar también el receptor (27).

Pel que ací ens interessa, la paraula escènica d' *El pont flotant* està al servei, d'una banda, de les experiències dels membres de la companyia i, de fet, amb la intenció d'aprofundir en una poètica que, d'acord amb Rosselló, podem anomenar com d'autobiografia escènica, una veritat en què "la realitat pròpia entra de ple en els seus raonaments com a creadors" (2017: 71). D'allò que parlem seria, seguint Rosselló, d'un treball que "defuig l'ambigüitat en què acostuma a situar-se l'autoficció per deixar ben a les clares que allò que diuen i debaten respon a una realitat pròpia" (2017: 15). D'altra, la paraula pren cos en els intèrprets i en els participants dels tallers de la companyia, molt especialment en *El fill que vull tindre*, ja que esdevenen, alhora, intèrprets de la representació teatral.

Si *Com a pedres* dona inici a la trilogia del temps (Rosselló 2017: 13), ho fa alhora que sistemàticament inclou persones alienes a la companyia en el procés teatral, cosa que continua fins a *El fill que vull tindre* i *Acampada*. En *Com a pedres*, trobem el pare de Joan Collado, la mare de Pau Pons i la mare de Jesús Muñoz. En canvi, als primers minuts d'*Exercicis d'amor*, un amic o amiga de la companyia es presenta per informar el públic que cuinarà una paella durant la peça. En *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, Àlex i Jesús contacten telefònicament amb Fermín, un altre amic, amb qui conversen en escena sobre com aquest entén la vida.

La tercera etapa de la companyia s'inicia amb *El fill que vull tindre* i entenem que podria arribar fins a la recent *Acampada*.² En resum, si la indagació sobre el temps és la temàtica fonamental de la segona etapa, l'interès de la tercera rau en el pes de les relacions socials, raó per la qual el nombre de participants augmenta notablement en *El fill que vull tindre*. De fet, podem dir que la companyia passa d'una recerca

² *Acampada* i *Eclipse total* se'ns presenten peces extremadament recents per a afirmar amb total seguretat que pertanyen dins de la tercera etapa o, en canvi, per saber si n'inauguren una de nova.

sobre el temps i la memòria a un tercer període en què la reflexió rau, sobretot, en allò que és comú, comunitari, tal com ho ha definit Pons (22), sent l'educació un tema que, entre d'altres, sobresurt en l'obra.

2.1.2. Influències, festivals i premis rebuts

Les influències d'El pont flotant són ben diferents. Durant els primers anys, segons Pons, podem remarcar, per exemple, l'aprenentatge —i posterior reflexió crítica— a l'Odin Teatret, el treball físic i la recerca vertical, desenvolupada per Jerzy Grotowski. Però també trobem influències a partir dels treballs d'Angèlica Lidell, Los Torreznos, Juan Domínguez, Carlos Marquerie o La Zaranda. En tot cas, cal afegir l'experiència adquirida tant a les sales alternatives com a les desaparegudes Teatro de los Manantiales (hui dia sala Ultramar, València) o El Canto de la Cabra (Madrid). Destaquen, a més, els treballs de Pina Bauss i Jean Fabre, entre d'altres (Pons 2).

Els espectacles d'El Pont Flotant han participat en diferents festivals nacionals i internacionals, com el festival gironí de Temporada Alta, Escena Contemporánea, Madrid Sur, Fira Tàrrrega FIT, Sagunt a Escena, VEO, Muestra de Autores Contemporáneos, Escena Abierta, FIDAE, Transdrama...

Pel que fa als premis, El pont flotant ha obtingut: Premi Millor Espectacle per a xiquets i xiquetes, IVC 2018 per *Les 7 diferències*; Premi Mostra d'Alcoi 2018 per *Les diferències*; Candidat a Millor espectacle teatral i a Millor direcció, Max 2017 per *El fill que vull tindre*; Candidat a Millor espectacle revelació, Max 2015 per *Jo de Major vull ser Fermín Jiménez*; nominació al Millor espectacle internacional, Teatro del Mundo de Argentina 2010 per *Como piedras*; nominació al Millor espectacle premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana 2009 per *Exercicis d'amor*; Premi a la Millor direcció, Millor espectacle i Millor actriu, premis Abril 2007 per *Com a pedres*; Premi Max Aub al Millor text i premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana 2007 i Premi Espectacle revelació, Feria de Teatro de Huesca 2007 per *Com a pedres*.

A dia de hui, els textos dramàtics de *Com a pedres*, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* i *El fill que vull tindre* han estat publicats. El primer, pel Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana, l'any 2008, en una edició bilingüe i amb pròleg de Jorge Picó. El segon, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, apareix el 2015 en format d'autoedició i amb la col·laboració de La Generalitat Valenciana i CulturArts, Teatre i Dansa, en aquest cas, amb pròleg del dramaturg

i director d'escena Xavier Puchades. L'any 2017 es publica *El fill que vull tindre* que, com en el cas anterior, es realitza com a autoedició amb l'ajuda de La Generalitat Valenciana i CulturArts, Teatre i Dansa, l'Ajuntament de València i la Fundación SGAE. En aquest cas, l'autoria del pròleg és de Ramon Rosselló, professor de Filologia Catalana de la Universitat de València. L'edició del text es presenta en valencià, castellà i anglés.

2.2. Procés de creació d'El fill que vull tindre

D'una manera o una altra, tota creació teatral s'associa a un procés creatiu que, sovint, acaba per definir l'estètica final, tant d'una peça en concret com del llenguatge escènic d'una companyia. El cas d'El pont flotant no n'és una excepció. De fet, com hem assenyalat ja, els resultats finals de les obres de la companyia valenciana es troben afectats pel desenvolupament dels processos creatius. Segons Pons, en la relació entre el context i el procés “se revela, por tanto, la inevitable vinculación del proceso y de la metodología de trabajo con la coherencia estética y ética de los resultados artísticos” (7).

Com afirma Fuentes Rivera, els projectes escènics d'El pont flotant naixen des d'una necessitat pròpia que, en el cas d'*El fill que vull tindre*, no és una altra que una crítica a l'educació, siga d'infants o d'adults, però amb el rebuig d'una mirada vertical (21). En aquesta línia, El pont flotant va desenvolupar una investigació amb l'objectiu de treballar l'horitzontalitat amb què va portar a la pràctica tota una sèrie d'exercicis en què els intèrprets incidien en diferents canvis de rols, concretament, d'adults a xiquets (21), cosa que queda reflectida tant en la nostra obra com també en *Com a pedres*, *Exercicis d'amor* i *Algunes persones bones*.

Junt amb la necessitat amb què El pont flotant inicia cadascuna de les investigacions, tal com Puchades detalla al pròleg de *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, els conceptes d'amistat i d'honestedat són una constant en els projectes de la companyia valenciana (10). A més aquesta última, segons Fuentes Rivera, té a veure amb un vincle armònic entre les paraules i els gestos dins d'un fet artístic i el mateix esdevindrà: “una congruencia entre lo que se piensa, lo que se vive y lo que se hace que otorga una identidad y coherencia sólida a la trayectoria de El pont flotant” (35).

I en *El fill que vull tindre* l'honestedat es cerca en l'altre. D'aquesta manera, el procés creatiu parteix per demanar-se per què és allò que l'altre pot aportar a l'espectacle, això sí, com indica Pons, sota una

metodologia processual (6). Ara bé, si Fuentes Rivera afirmava que “en la compañía valenciana el cásting ya está hecho” (37), en el cas d’*El fill que vull tindre* no és del tot així. Amb açò, no diem que l’investigador erra quan parla de càsting, sinó que allò que estableix és com les característiques físiques dels intèrprets s’adequen als personatges i no al inrevés. És a dir, els membres d’El pont flotant donen cos als personatges de les seues obres, que moltes vegades, coincideixen amb ells.

Com hem apuntat, *El fill que vull tindre* s’obri de bat a bat a la societat mitjançant tallers intergeneracionals d’interpretació amb entitats socials, entre d’altres, amb el Centre de recepció de menors de Bunyol, el Centre Ocupacional Tola i diferents centres educatius, que permeteren que la companyia incorporara l’espectador en l’escenari.³ En una entrevista a Sastre, El pont flotant en parlava sobre les conseqüències d’aquests tallers:

Vam començar el taller amb el grup de xiquets i adults i no sabíem que tots anaven a eixir en la funció. Teníem alguns textos, treball amb la plastilina, alguns temes i conceptes... Però no hi havia una dramatúrgia feta ni un text escrit prèviament. Quan vam acabar el taller i vam vore la potència artística que tenia el que aportaven vam descobrir que sense ells ja no podíem contar el que volíem. Va arribar el moment de preguntar qui voldria quedar-se i tots van dir que volien. I ells s’han convertit en un grup de veritat i queden per passar la vesprada junts (2016).

Cal considerar la representació de les diferents edats a l’escenari com una estratègia per tal de connectar amb l’espectador i facilitar-li que recorde, en els millors dels casos, la seua infantesa. Un exemple aclaridor és el cas de la conversa que Àlex i Jesús mantenen en la setena escena de *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, mentre juguen com si foren infants. Segons Puchades, “és com si els protagonistes viatjaren temporalment per les diferents edats, al que s’ha d’afegir moments en què es recorden anècdotes o fets del passat, així com desitjos del futur” (14).

³ D’*El fill que vull tindre* naix el projecte *Scenic Playgrounds*, la primera experiència europea d’El pont flotant amb què despleguen aquests tallers intergeneracionals a França, Berlín i València. Així mateix, en aquestes ciutats es treballa la veu i l’educació, l’educació del cos i, finalment, l’educació i les noves tecnologies, respectivament (2016: 22-24). A més dels intèrprets Àlex Cantó, Jesús Muñoz i Pau Pons, entre adults i xiquets, hi van participar vint-i-tres persones.

En tot cas, si tornem als tallers com a punt de partida dels projectes escènics, Pons assenyala també la sorpresa com una eina d'investigació fonamental. És a dir, *El pont flotant* fa que pares, fills i iaies treballen dinàmiques com pintar o dibuixar, amb l'objectiu d'aconseguir una horitzontalitat en els rols educatius. No obstant això, els flotants incideixen també, és clar, en el treball amb la veu o l'expressió del cos. (30-31). I és gràcies a aquests tallers que la companyia decideix que els nous integrants esdevinguin protagonistes de la peça teatral. A aquesta iniciativa social d'incloure gent del carrer en una obra teatral, cal afegir un altre punt. I és que *El pont flotant* va realitzar diferents tallers segons les possibilitats de la gira tenint en compte les diferents representacions: els col·laboradors no eren sempre els mateixos. Tal com afirmen a Sastre:

L'hem feta amb gent de Tàrraga, Meliana, Massamagrell... i l'any que ve la farem a Vitòria, Múrcia, Palma de Mallorca, Madrid, Alcalá d'Henares, Terrassa... És un procés que, per limitacions, hem de fer en una setmana: fem el taller amb el grup i la representem. Però volem crear un vincle, no és arribar i simplement preparar-los per representar l'obra. En cada lloc creem una experiència amb ells (2016).

En aquesta línia, si seguim la lectura d'*El fill que vull tindre*, Irene, una de les persones adultes que participa en l'obra, descobrim que té por a les panderoles. En canvi, segons el muntatge a partir del vídeo amb el qual hem treballat, és Amparo qui confessa que l'atemoreixen els gossos. Amb aquest exemple esbrinem com la companyia adapta la dramaturgia a les necessitats de l'obra, en què cadascun dels participants ha format part d'un taller d'*El pont flotant* per preparar la peça.

Així mateix, els tallers intergeneracionals, però també el cas de la participació dels pares dels intèrprets en *Com a pedres*, acaba per fer que l'espectador reflexione, d'acord amb Pons, sobre el funcionament de la proposta escènica en concret. Açò és, que es demane, per exemple, si la companyia viatja de gira amb els pares o, inclús, per l'existència real de Fermín, en el cas de *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (51).

2.3. L'estructura de l'obra teatral

El fill que vull tindre es divideix en tretze escenes amb els seus corresponents títols, que ens donen una informació paratextual interessant: "La cova"; 2. "Fills"; 3. "Esteu per civilitzar"; 4. "Ballant amb llops"; 5. "El parc"; 6. "Canvi de rols"; 7. "Mare coratge"; 8. "Els tres

porquets”; 9. “Alçar la mà”; 10. “Ara em toca a mi”; 11. “Bassal,” 12. “Salutació” i 13. “Present, passat i futur.”

Ara bé, si pot semblar que l’obra presenta una estructura una mica dispersa i, alhora, irregular en termes de duració de les escenes, finalment descobrim que la dramatúrgia es presenta dosificada i cohesionada, amb l’objectiu d’oferir-nos una atmosfera poètica que, en principi, va més enllà d’una estructura aristotèlica.

Considerem que paga la pena endinsar-nos en cadascuna de les escenes i/o possibles seqüències. Aquestes últimes, tal com les entén Rosselló, pel que fa a unitats sintagmàtiques en què el discurs teatral es divideix (1999: 139). D’aquesta manera, no únicament observem el funcionament dramàtic, sinó les intertextualitats de l’obra i els girs, però també les connexions que s’estableixen, inclús, amb altres peces d’El pont flotant.

1. “La cova” s’inicia amb la projecció d’un muntatge d’escenes a partir del documental *Cave of Forgotten Dreams*, de Werner Herzog (2010),⁴ en què apareix una cova plena d’estalactites i estalagmites, en la qual, amb cants, foscors, llums, pintures rupestres i la figura d’un explorador, se’ns conta una història, que reproduïm a continuació.

Al principi, la cova no semblava tindre res especial, més enllà de la seua particular bellesa, però en la part més profunda, trobaren açò. La cova estava intacta, perfectament segellada durant desenes de milers d’anys.

Contenia pintures rupestres que es remuntaven 32.000 anys enrere. De fet, són les pintures més antigues que s’han descobert mai.

En un racó prohibit de la cova, hi ha una empremta del peu d’un xiquet de vuit anys al costat de l’empremta d’un llop.

Un llop famolenc amenaçava el xiquet o caminaven junts, com amics?

O les seues empremtes foren fetes amb milers d’anys de diferència?

No ho sabrem mai (30).⁵

La multiplicitat de llenguatges entra en joc des de l’inici de la peça teatral, ja que a l’audiovisual cal sumar el conjunt dels elements de l’escenografia. En tot cas, aquesta és senzilla, consta de tres taules i, sobre elles, un bon muntó de cadires —tantes com col·laboradors

⁴ Tal com recorda Pons, en la trajectòria teatral d’El pont flotant, és la primera vegada que la companyia introdueix un fragment audiovisual en escena (24).

⁵ Esmentem el text que s’inclou al llibre d’*El fill que vull tindre*, que es projecta a l’audiovisual de la peça i prové d’una traducció de l’anglès original de la pel·lícula de Herzog.

pareixeran—. Una de les taules és de saló; l'altra, d'escola i la tercera, d'oficina. No obstant això, evoquen diferents espais i, alhora, tres temps, que poden ser compartits per qualsevol membre del públic —o lector— assegut davant l'obra: la taula on mengem i vivim; la de la infantesa, la de l'escola, la de l'educació, i, com no, la taula del treball.

Aquesta primera escena acaba, en veu en off, amb un parell d'interrogants i una afirmació: "Un llop famolenc amenaçava el xiquet o caminaven junts, com amics? O les seues empremtes foren fetes amb milers d'anys de diferència? No ho sabrem mai" (30). Unes qüestions que donen pas a la pregunta que Àlex Cantó inicia en la segona escena, en què, en certa mesura, continua el viatge pel temps.

Així mateix, si fa un instant se'ns remetia al món de les pintures rupestres, a les primeres petjades d'un infant, ara, en 2. "Fills," al bell mig de l'escenari, Àlex Cantó ens demana una altra qüestió: "no heu pensat mai no haver nascut?" (31). Per a Fuentes Rivera, parlem d'un monòleg en què la reflexió esdevé confidència (32), on l'interpret ens trasllada el seu dubte sobre tindre fills o no. Ara bé, més enllà de considerar certes o no les declaracions del actor, al nostre parer, l'interès rau en les formes amb les quals, mitjançant aquest joc de màscares, fa creïble la interpretació, fins al punt que el públic l'assumeix com si d'una reflexió pròpia es tractara. És a dir, acaba per qüestionar-nos dient-nos que, si no haguérem nascut, no haguera passat res. El que sí ha ocorregut, però, és que el vincle poètic entre la primera escena i la segona ha quedat bastit. D'una banda, el primer infant de la cova de qui res en sabem. D'altra, el plantejament sobre la nostra existència. I, entre aquests dos punts, un salt temporal reduït a l'ara i ací del present teatral. En altres paraules, els 32.000 anys esdevenen mera el·lipsi.

Com si d'un mestre d'escola es tractara, l'actor ens tanteja si la decisió de tindre fills o no correspon a un acte egoista de les societats capitalistes. És a dir, si no és més que un "esgotament del temps fins al final amb excuses laborals, econòmiques d'estabilitat en la relació de parella..." (31). A més, afirma que l'ésser humà és l'únic que plora al nàixer i que no hi existeix un nom per a aquells que no tenen fills. En la mesura en què l'actor reflexiona, l'escena es transforma, però, no pel que fa a la disposició de l'escenari, sinó pel que afecta a l'entrada de més *personatges*, que, d'un en un, junt amb Jesús Muñoz, Pau Pons i altres adults, es sumen a l'escena abaixant les cadires de les taules i, seguidament, seient-se, mentre s'escolta una música que recorda *The Wall*, de Pink Floyd.

Al voltant de les taules, els nous participants presten atenció a Àlex. Així, en el moment en què explica que prompte haurà de fer-se càrrec dels seus pares, Francesc, un iaio de huitanta-sis anys, s'incorpora a l'escena. Àlex observa com el vell agafa una cadira, mentre el silenci impregna l'escenari, fins que Aina, una de les xiquetes, demana: "podem pintar?" (33). A partir d'aquest moment, ens trobem plenament submergits en 3. "Esteu per civilitzar," que ens connecta una altra vegada amb les pintures amb què El pont flotant evocava Herzog. En tot cas, sobre l'escenari, tenim ja una bona mostra de la societat.

Si unes línies més amunt hem dit que l'escena tercera comença amb l'interrogant d'Aina, a aquest se'n sumen altres. De fet, els diferents participants demanen a Àlex tota una sèrie de preguntes que van, per exemple, des de poder beure aigua, eixir fora, fer una telefonada o veure, inclús, dibuixos pel mòbil. L'interpret tracta de controlar la situació que, a dir veritat, se li'n va de les mans una vegada s'escolta un timbre, que simula l'eixida al pati d'una escola.

La calma, amb la qual finalitzava l'escena segona, esdevé ara cridada, que fa esclatar l'Àlex-mestre fins al punt que els alumnes cerquen refugi sota taules i cadires, tots llevat d'una dona que, amb diversitat funcional i cadira de rodes, acatxa el cap.⁶ Desbordat pel rebombori, l'actor crida per sol·licitar silenci alhora que els demana per qui els ha educat així, per qui ho ha fet d'eixa manera tan irrespectuosa en què no s'escolten mentre parlen.

Així mateix, una vegada Àlex els pregunta si no senten vergonya, si no tenen ganes d'aprendre, la situació es relaxa, cosa que aprofita per demanar-los si han vist *Ballant amb llops* (*Dancing with Wolves*, de Kevin Costner, 1990). Amb aquesta qüestió comença la quarta escena.

En 4. "Ballant amb llops," llevat dels més menuts, tothom respon a Àlex dient que sí ha vist la pel·lícula i, com que entén que els més jòvens formen part d'una altra generació, els la conta. Ara bé, si a l'escena primera assistíem a una història mitjançant l'audiovisual, ara el relat esdevé gràcies a la paraula dita. És a dir, no ja amb el gènere documental, que ens suggeria els orígens de la nostra història, sinó a partir de la interpretació i idealització que Àlex fa de la pel·lícula. En aquesta línia, no únicament continua l'el·lipsi abans esmentada, sinó que la ficció dona peu a encetar un altre relat, un joc d'intertextualitats en què unes històries porten a altres, en el sentit de desterritorialització que plantegen Deleuze i Guattari.

⁶ A *Acampada* també hi intervé una dona i dos xics amb diversitat funcional, cosa que evidencia l'interés de la companyia per indagar en la participació social.

Cal recordar, però, que si en *Cave of Forgotten Dreams* se'ns remetia a un llop, l'animal no apareix en el relat d'Àlex, o només als títols: el del la pel·lícula i el de l'escena. Èpicament, les paraules de l'actor evocuen el moment en què John Dunbar (Kevin Costner), en assabentar-se que uns cirurgians han decidit amputar-li la cama, s'alça ferit del llit d'un hospital i munta a cavall, mentre els soldats i els enemics no acaben de creure-s'ho. Finalment, l'actor confessa que cada dia, en eixir de casa, camí a escola, s'identifica amb John Dunbar. Aquesta imatge porta Àlex a ser el guanyador de la *batalla* i fer de l'escenari un lloc on l'educació i la llibertat poden caminar juntes:

Doncs així em sent jo cada dia quan vinc a classe, com el tinent Dunbar. (*Comença a sonar una música de piano que va in crescendo.*)
Isc de casa cada dia cavalcant amb els braços oberts, acarontant les bales de pares i d'alumnes, acarontant les bales de polítics i d'altres mestres, però aleshores tanque els ulls i somric a lo Kevin Costner perquè sé que ja no tinc res a perdre i que, una vegada dins, podem fer... el que ens done la gana! (36).

Abans de 5. "El parc," la il·luminació esdevé més fosca, cosa que afavoreix la transició entre escenes. La música augmenta d'intensitat per transformar-se en "*Who's afraid of the Big Bad Wolf?*."⁷ En efecte, els canvis entre escenes ocorren a un *tempo* en què l'espectador no els sent com un tall de l'obra, sinó com a part d'una poètica i una estètica que és capaç de dibuixar diferents espais.

D'aquesta manera alguns participants encara pinten en terra i en les parets. Uns altres, en canvi, amb la taula més gran i unes quantes cadires, construeixen una casa. A l'escenari de 4. "Ballant amb llops," ha arribat el joc en què Pau i Jesús guanyen protagonisme interpretatiu. Pau, que al final de l'escena anterior es trobava junt amb unes xiquetes en el lateral esquerra, s'apropa al centre —al parc— on Jesús juga amb el seu fill. Ambdós intèrprets fan de pare i mare, mentre que els fills no són més que dos trossos de plastilina i, per tant, modelables: Andreu, el fill de Pau, un quadrat verd i Antoni, el de Jesús, una pilota groga. Antoni és més gran que Andreu, el seu tamany és superior.

Així mateix, Pau i Jesús es troben i parlen per veu dels fills: "Dis-li: 'Hola Toni.' Dis-li: 'Jo sóc Andreu'" (El pont flotant, 2017: 38). Entre d'altres, el diàleg versa sobre si els menuts van a escola, si tenen amiguets, si van al parc de Gulliver, tòpics que l'espectador, sobretot el

⁷ La primera versió d'aquesta cançó popular data del 1933, escrita per Frank Churchill i Ann Ronell.

valencià, és capaç d'identificar i relacionar amb la seua experiència personal. La situació escènica s'agreuja a poc a poc, sobretot, quan arriba l'hora de berenar, en què cadascun dels xiquets es comporta diferent a l'altre. En tot cas, aquestes diferències es corresponen amb les existents en les actituds dels pares, és a dir, aquelles que Pau i Jesús representen. Per tant, el joc d'imitació entre fills i pares queda establert.

És d'especial interès un moment en què Jesús, mentre juga amb Antoni, imita el so d'un llop —animal que ha estat *present* des de l'inici de l'obra— i atemoreix Andreu. Aquesta situació fa que els intèrprets entren en una competició i passen, seguidament, a imitar també els micos i, fins i tot, el comportament dels caragols, punt on el joc esdevé gestual. Pau i Jesús manipulen la plastilina fins que els seus fills esdevenen, respectivament, caragols que rinyen entre ells. El diàleg s'intensifica fins al punt en què descobrim què significa per a ells tindre fills, cosa que, en part, contesta la pregunta d'Àlex de l'escena segona. En tot cas, cadascú actua des de la seua veritat per tal de qüestionar-nos sobre l'existència de la violència en l'educació, però també sobre com l'enfocament en la violència influeix en ella. Així mateix, Àlex s'incorpora a l'escena i, amb aquest acte, s'inicia un altre gir dramàtic. D'aquesta manera, a poc a poc, els pares deixen d'actuar com a adults per fer-ho com a infants. En altres paraules, el pas invers que entén Forster quan llig Walter Benjamin, que va del món dels desitjos dels adults a la innocència dels infants (2009), cosa que ens fa pensar en la pàtria rilkeana.

Segons Fuentes Rivera, el plantejament d'aquesta escena funciona a la manera dels clàssics, açò és, hi existeix una presentació, un nus, en què ambdós models queden contraposats, i una resolució del conflicte, tot just quan Pau llança el fill de Jesús contra la paret i el colpeja repetidament, mentre assenyala els límits de l'educació (17).

En 6. "Canvi de rols" els canvis d'adults a xiquets i de xiquets a adults ocorren constantment. No és que els flotants vulguen anar contra el pas del temps biològic, sinó que l'objectiu és el d'evidenciar els prejudicis socials que existeixen en els nostres comportaments, bé pel que fa al fet de decidir tindre fills, bé pel que té a veure amb l'educació abans esmentada. En tot cas, l'escena se'ns presenta com un espai en què les convencions esdevenen una altra cosa: l'univers en què intèrprets i participants juguen a jugar. De fet, ens conviden a pensar i fer-nos veure com, almenys en el teatre, l'edat i els comportaments socials poden canviar. Ara bé, amb el canvi de rols s'intensifica el joc i, amb aquest, Jesús udola com un llop, encara que de manera plaent,

eufòrica, amb rialles, per lluitar contra Pau i Àlex, fent que els agafa i els solta.

L'escena finalitza en el moment en què Pau desitja volar. Això sí, no acaba bruscament, sinó que Jesús i Àlex l'alcen sobre els muscles i, efectivament, la fan volar, fent l'avioneta, com quan s'alça un infant. Ara, ja no és la plastilina la que vola violenta, sinó Pau, que gaudeix plenament. Una vegada Jesús i Àlex deixen Pau al terra, els canvis de rols es reprenen i passen de pares a pares a fills, i a germans.

En 7. "Mare coratge," després del seu vol infantil, Pau esdevé mare, tal com se'ns presentava a l'escena cinquena en què jugava en el parc amb el seu fill Andreu i, alhora, coneixia Jesús i Antoni. Com sabem, el títol d'aquesta escena s'identifica en el de l'obra de Bertold Brecht (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939), però, la intertextualitat no es deté ací, ja que directament ens remet també a *What a wonderful war*, el primer treball d'El pont flotant (2002), que era merament físic i, a més, estava influenciat pels postulats de Barba i la recerca vertical de Grotowski. A més, tal com hem anotat junt amb Pons, aquesta peça s'inclou dins del primer període de la companyia. En ella, El pont flotant reflexionava també sobre el paper de la "Mare coratge."

Ara bé, si en *What a wonderful war* era Jesús Muñoz qui interpretava el paper de la mare, en *El fill que vull tindre* és Pau qui ho fa en l'escena setena. D'una banda, tracta de controlar Jesús i Àlex, els empenya perquè caminen junt amb ella, perquè l'acompanyen a fer les tasques pendents. D'altra, la resta de participants es sumen i contrapesen la força de Pau, que impossibiliten que la mare aconsegueixca el seu objectiu.

Així mateix, tant els participants com els nostres intèrprets formen un únic grup, que tracta de frenar l'impuls de la mare-Pau en la seua recerca vital. No obstant això, cada vegada més cansada, demana dormir mentre desitja poder fer-ho sense que ningú la destorbe: "vull descansar i que no em desperte ningú demanant-me aigua, ni pipi, ni monstres... Que no! Que els monstres no existeixen! Que tinc son, vull dormir, tinc molta son... Necessite descansar, dormir!" (54).

En la mesura en què Pau estira més i més fort, crida dient que estan a punt d'arribar i, llavors, s'escolta *Je ne regrette rien* (1960), d'Edith Piaf. En eixe moment, un dels adults agafa Pau en braços i l'adorm, mentre el grup es desfà i seu al terra, tot just davant de la casa, que en l'escena del parc havia estat el gronxador.

D'aquesta manera, si en 7. "Mare coratge" Pau ha tingut un major protagonisme; si en 4. "Ballant amb llops," el pes textual residia

pràcticament en Àlex, principalment amb la narració de l'inici de la pel·lícula de Kevin Costner, ara, en 8. "Els tres porquets" és Jesús qui, a partir del conte, comparteix la seua experiència personal. Per tant, en *El fill que vull tindre* tenim la mirada d'Àlex sobre el fet de tindre fills; els sentiments de Pau com a mare i la interpretació que Jesús fa sobre el conte d'*Els tres porquets*, però també la confessió de la por que sentia de xiquet. En altres paraules, El pont flotant insisteix en un teatre d'experiència i de memòria, que apareix abastament en les seues propostes escèniques.

L'escena huit comença amb un Jesús que observa els participants i s'acosta a Pau per fer-li cosquerelles i descobrir si dorm o es fa l'adormida i, tot seguit, demana al grup si vol que conte un conte, tal com li'l contava son pare quan era menut. Com sabem —i així s'encarrega Jesús de recordar-ho—, al conte hi ha tres germans. I tres són els flotants sobre l'escenari. En tot cas, l'actor actualitza la trama, la porta a l'ara i ací teatral. Per exemple, sobre els porquets afirma que "un dia van decidir anar-se'n de casa" (55) i, a més, insisteix en els detalls que recorda: "com mon pare me'l contava era que el xicotet havia portat un encisam i unes tomaques del seu hortet..." (56).

Més enllà de l'experiència compartida, de nou, el personatge esdevé narrador. Quan Jesús s'adreça als personatges del conte, són Pau i Àlex qui intervenen. De fet, quan els interpreten, els seus noms desapareixen per d'altres més genèrics, Mare i Fill, s'entén, com a arquetips. En aquesta situació, les rèpliques d'ambdós també es distancien del conte original, per a empatitzar amb les mares i els fills de manera conjunta i, alhora individual. En tot cas, el personatge de Mare agafa la veu i, per tant, ens trobem en un segon nivell de ficció.

A partir d'ací, tal com Àlex havia fet amb el relat de *Ballant amb llops*, Jesús reprén el seu paper de rapsoda, diríem amb Sarrazac (2011), i continua el conte afegint diferents entonacions i pauses, per tal de generar misteri i expectativa i, per descomptat, perquè el públic estiga ben atent. Així, mitjançant sons greus i vibrants, Jesús interpreta el llop i udola i atemoreix l'audiència, sol·licitant als xiquets que òbriguen la porta de la casa, però, no únicament la de l'escenari, sinó la que recorda del conte de son pare: la d'un búnquer amb més d'un centenar de càmeres de vigilància. Això sí, quan Jesús es *transforma* en llop, no tarda a fer-lo desaparèixer, ja que és el moment que coincideix en la revelació de la seua por infantil.

Només fins ací hi ha ja diferents aspectes que paga la pena assenyalar. En primer lloc, el fet que siga Jesús qui udole ens trasllada a

l'acció que ell mateix realitzava en l'escena del parc, quan jugava amb Pau i Àlex. En segon, l'acte de confessar la seua por, que es vincula amb el desig de Pau com a "Mare coratge," allà on afirmava que els monstres no existeixen, cosa que també es connecta amb l'Àlex del fragment citat més amunt en què, com a Fill, diu a la Mare que tampoc els monstres existeixen.

Aquest darrer exemple ens permet observar com la intertextualitat utilitzada genera un lligam entre ambdues generacions amb l'objectiu d'aprendre a gestionar les pors. D'una banda, la por del llop en la infantesa i, d'altra, el llop com a una mena de símbol de la partença dels fills, però també com la figura d'un amic, tal com se'ns suggeria en el fragment audiovisual de Herzog. D'aquesta manera, la Mare realitza un aprenentatge amb el Fill mentre aquest desitja, demana i entra al món dels adults. Ara bé, en *El fill que vull tindre* l'edat no és un factor determinant per a expressar cap desig, més aviat el contrari. Si reprenem la confessió de Jesús podem llegir el següent:

JESÚS: Anà al centre del saló i descobrí una empremta de llop al costat d'una seua. (*Silenci.*) Què voldria aquell llop? Penseu que es tractava d'un llop famolenc que volia menjar-se els tres porquets? (*Xiquets i majors contesten.*) A mi m'agrada més pensar que el llop només volia entrar perquè volia ser amic seu. És que a mi este conte em feia por quan era xiquet. Especialment el moment en què el llop tocava la porta... Mon pare ho feia en el capçal del llit i jo em cagava de por... literalment. És que, quan era xicotet, hi havia prou coses que em feien por... Hui en dia ja no... bé, ara tinc altres pors... (*Silenci.*) (57-58).

Una vegada Jesús ha establert el gir dramàtic demana als participants de l'espectacle que facen el mateix amb els seus temors: "Vosaltres teniu por? A què teniu por?" (58). A partir d'aquest moment, tothom comparteix els seus temors: pors a les panderoles, a no poder valdre's per un mateix...⁸ La relació dialèctica entre pregunta i resposta, desemboca, seguidament, en 9. "Alçar la mà," una escena que actua com a transició.

En tot cas, abans de concloure l'escena huit, Pau respon: "Jo em pensava que no en tenia, però últimament em fa por no ser suficientment forta per a assumir que ma mare, algun dia no estarà." En canvi, Jesús confessa: "A mi em fa por no tindre la força suficient, la sensibilitat o

⁸ Aquestes pors es corresponen amb les que s'esmenten al llibre. Tal com hem assenyalat en l'apartat dedicat al procés de creació d'*El fill que vull tindre*, la dramàtica s'adequa a la situació dels participants.

la paciència necessària per a ser un bon pare” (58). L’escena finalitza, sona música i la llum esdevé més gelada. Les accions s’alenteixen, com si el temps poguera detindre’s, i tots, com si hagueren tornat a l’espai d’un aula d’escola, alcen els braços per a revelar les seues pors. Tal com feia l’Àlex-mestre, és ara Jesús qui fa gestos perquè tothom sega, però ningú li fa cas. La llum es fa càlida de nou i comença 10. “Ara em toca a mi.”

Aquesta escena s’inicia amb la intervenció de Cristóbal, un dels xiquets que participa en l’obra, qui, acompanyat per Jesús, es situa al bell mig de l’escenari. Si fem compte, però, que el xiquet confesse alguna por, errem en la nostra expectativa, ja que allò que esdevé és la sorpresa, l’estratègia esmentada per Pons. Cristóbal crida ben fort un desig: “Vull estar per civilitzar! Vull ser un maleducat, sense vergonya” (59). En aquest sentit, darrere de Cristóbal intervenen la resta de col·laboradors. Per exemple, Juan diu que vol malcriar els nets; Carmen que no vol que els fills li diguen què ha de fer; Sara, que desitja botar en un bassal incansablement... A més, els nostres intèrprets revelen que en alguna ocasió han mentit als pares i han acabat per imposar-los la seua manera d’entendre la vida. L’escena conclou amb la intervenció de Francesc i Neus. Ell, de huitanta-sis anys, confessa que acaba d’aprendre a enviar un WhatsApp. En canvi, ella, amb nou, desitja ser lliure i fer el que li done la gana.

11. “Bassal” s’enceta amb la veu de Neus, que crida una, dos i tres, perquè adults i menuts, a ritme d’Arcade Fire amb *Wake up*, xapotegen sobre un bassal, tal com havia desitjat Sara en l’escena anterior. En tot cas, només per un moment, els adults deixen el bassal perquè els infants es banyen pràcticament sencers, fins que tots s’uneixen i tornen a estar dins de l’aigua. Amb caputxes i dessuadores, tothom salta dins el bassal, mentre la part posterior de l’escenari s’il·lumina i mostra els dibuixos que grans i menuts, un sol grup ja, han fet sobre les parets. Maria Valiente, la participant amb diversitat funcional, balla asseguda des de la seua cadira de rodes.

En 12. “Salutació,” tots s’alineen per saludar el públic. L’obra està a punt d’acabar. Saluden i marxen, però, abans de fer-ho, un parell de xiquets tornen al bassal per a saltar de nou. La música anterior continua, encara que el volum minva. La llum s’enfosqueix. Sobre l’escenari, com en certa mesura ocorria en l’escena segona, es veu una cadira, en la qual seu Francesc, el iaio de huitanta-sis anys. Aquesta acció dona inici a la darrera escena d’*El fill que vull tindre*, 13. “Present, passat i futur,” en què Àlex confessa trobar-se a mitjan camí de la vida, lluny del xiquet que fou i del iaio que serà.

Tal com s'iniciava l'obra teatral en 2. "Fills," tornen les preguntes. Ara bé, no amb la contundència de l'inici en què l'Àlex-mestre afirmava no voler tindre descendència, sinó des del dubte de no saber quin tipus de pare seria. Així mateix, Àlex arranca amb una bateria d'interrogants que abracen la relació entre fills, pares, nets i, alhora, s'acompanya tant de Francisco com de Vicente, un dels xiquets.

Ben prop els uns dels altres físicament, tots tres realitzen les mateixes accions. De fet, la interpretació suggereix que es troben davant d'un espill, capaç de mostrar gestos idèntics entre diferents generacions, cosa que es connecta amb l'objectiu dels tallers amb què *El pont flotant* prepara el procés per a cada espectacle d'*El fill que vull tindre*.

Tal com indicàvem a l'inici d'aquest apartat, l'obra es divideix en tretze escenes, que abasten tres macroseqüències diferents. De fet, si anotàvem que la poètica d'*El fill que vull tindre* semblava apostar per una estructura més enllà dels principis aristotèlics, la dramaturgia està més que organitzada. Tot roman dosificat de manera calculada, com la construcció que tota estructura és. Això sí, trobem tres nivells de connexions diferents.

El primer, amb un valor intern, és a dir, en relació amb les escenes que integren *El fill que vull tindre*. El segon, entre les diferents obres de la companyia, en què hi existeixen concomitàncies, com per exemple, amb *Com a pedres*. De fet, l'una i l'altra enceten períodes diferents, tot i que mantenen la seua independència. El tercer nivell, en canvi, té més a veure amb una intertextualitat que cus un univers de llenguatges múltiples, que es fa evident des del fragment inicial del documental de Herzog, però, també, amb la pel·lícula de *Ballant amb llops*, en la qual el títol es fa servir per a l'escena quarta, tal com ocorre amb el conte d'*Els tres porquets* en la huitena. A més, entre d'altres, les cançons contribueixen a afavorir la multiplicitat de llenguatges i a garantir la unitat de la peça en les diferents transicions, per tal que el text i la posada en escena esdevinguin un únic cos.

Taula 1. Estructura de l'obra *El fill que vull tindre*, d'El pont flotant

Macroseqüència	Escena	Minutatge
Audiovisual	1. "La cova"	00:01:30 a 00:03:00
Macroseqüència 1	2. "Fills"	00:03:00 a 00:08:45
	3. "Esteu per civilitzar"	00:08:45 a 00:11:05
	4. "Ballant amb llops"	00:11:05 a 00:16:40
Macroseqüència 2	5. "El parc"	00:16:40 a 00:32:00
	6. "Canvi de rols"	00:32:00 a 00:38:10
	7. "Mare coratge"	00:38:10 a 00:41:10
Macroseqüència 3	8. "Els tres porquets"	00:41:10 a 00:52:40
	9. "Alçar la mà"	00:52:40 a 00:54:40
	10. "Ara em toca a mi"	00:54:40 a 00:58:25
	11. "Bassal"	00:58:25 a 00:59:50
	12. "Salutació"	00:59:50 a 01:01:00
	13. "Present, passat i futur"	01:01:00 a 01:05:55

Font: Elaboració pròpia.

D'aquesta manera, la primera macroseqüència incorpora 2. "Fills," 3. "Esteu per civilitzar" i 4. "Ballant amb llops." Som conscients que no hem inclòs 1. "La cova," tot i que la connexió amb el fragment audiovisual és més que evident. De fet, podem afirmar que el fragment extret de la pel·lícula de Herzog roman en el rerefons d'*El fill que vull tindre*: la cova com l'escenari fosc que la llum transforma en teatre, amb certa remembrança al mite de la caverna de Plató, però també com a metàfora dels somnis perduts, si traduïm literalment el títol de Herzog; les pintures que xiquets i adults pinten; el racó prohibit de l'aula en la qual tothom confessa les pors i, alhora, el lloc en què els desitjos poden ser emesos, sent el llop interpretat com el símbol de la por i la figura d'un company.

En efecte, tot i que l'escena segona, tercera i quarta pertanyen a una mateixa macroseqüència dramàtica, les accions que ens transporten a l'escena cinquena s'integren en el contínuum de la peça teatral. L'espai escènic canvia a poc a poc, però l'espectador, encara que s'adone de les diferents modificacions, no les experimenta com a una transgressió.

La segona macroseqüència es conforma per 5. "El parc," 6. "Canvi de rols" i 7. "Mare coratge." Com abans, els canvis entre elles —i de

manera semblant també passa entre la cinquena i la sisena escena—ocorren a un *tempo* que l'espectador no el pateix com si d'un tall es tractara, sinó com a part d'una estètica poètica en la qual l'espai escènic es transforma, tal com ho fan també els seus habitants. Així mateix, l'escena setena té un paper de transició entre la seqüència de les escenes del parc i les següents. A més, el fet que la il·luminació minve afavoreix que es propicie un canvi d'atmosfera en què la música hi participa de nou. Aquesta passa de ser suau a fer-se cada vegada més present.

La tercera s'inicia amb 8. "Els tres porquets" i inclou totes les restants. És a dir, 9. "Alçar la mà," 10. "Ara em toca a mi," 11. "Bassal," 12. "Salutació" i 13. "Present, passat i futur." De nou, gradualment, la il·luminació i la música es fan servir per tal que l'espectador s'endinse en el fet teatral. A més, l'udol de Jesús en el moment en què conta el conte remet a l'esgarip anterior del parc. Per tant, l'escena huitena i la cinquena queden connectades. En altres paraules, aquelles que inicien la macroseqüència segona i la tercera.

Un altre exemple de connexió el trobem en 10. "Ara em toca a mi," que estableix un lligam amb l'inici de 3. "Esteu per civilitzar," on tothom pinta lliurement i fa allò que desitja. Finalment, l'escena deu i l'onze es desenvolupen com si d'una sola escena es tractara. Per tant, apareixen ben cosides, dramàticament parlant, i sense cap tipus de transició.

En resum, el fragment de Herzog impregna *El fill que vull tindre*, alhora que l'obra es presenta com un tot en el qual s'articulen les tres macroseqüències suara detallades, però, sobretot, com una obra amb què El pont flotant aconsegueix fer que el lector i l'espectador senten el teatre com un espai compartit. És a dir, en què l'educació tinga cura perquè les pors puguin ser guarides i els desitjos siguin invocats.

2.4. La concepció del personatge, una màscara flotant

Sens dubte, estudiar els personatges que interpreten els membres de la companyia d'El pont flotant és un dels assumptes més interessants i, alhora, més difícils d'abordar en aquest article. Tal com hem dit anteriorment amb Rosselló, quan parlem d'aquesta companyia i de les seues propostes escèniques, en certa mesura, parlem d'una mena d'autobiografia escènica.

De fet, un espectador que haja gaudit dels diferents espectacles d'El pont flotant podria arribar a *conèixer* tant els seus intèrprets com els personatges, almenys, allò que sobre l'escenari transmeten. Per

tant, esperem no ser massa agosarats en afirmar que assistir a les peces de teatre d'El pont flotant és anar —*anar* en el sentit de desplaçar-se a un acte al qual se'ns convoca, tal com entenia Ortega com a requeriment d'assistir a una presència (116)— a trobar-se amb la vida. A participar d'un encontre en què els membres de la companyia posen en escena diferents obres en les quals la línia que separa la *persona* del *personatge* és difusa i estreta, però existeix, sobretot, a partir d'*El fill que vull tindre*. En paraules de Rosselló, la relació en què la "història ficcional i vida real s'entrellacen, més enllà de la possible i tradicional relació *subjacent* entre obra i autor" (177).

Com sabem, en els orígens de teatre grec, els intèrprets encarnaven els personatges mitjançant una màscara, que els permetia cercar el camí cap al ritus teatral. Així mateix, cada vegada que un actor canviava de màscara i, alhora, adequava la veu, aconseguia representar diferents personatges, fent servir una modulació tonal que s'aprofitava dels orificis del rostre de les mateixes màscares. García Calvo assenyala el *prosopon* dels etruscs i la *persona* dels romans per equiparar en un mateix nivell la paraula màscara i personatge (35).

Tanmateix, els intèrprets d'El pont flotant s'allunyen d'una concepció tràgica del teatre com la d'usar màscara a la manera dels clàssics, és clar. De fet, aquesta queda reduïda pràcticament a zero, tal com ocorre també amb el vestuari d'*El fill que vull tindre*. Tot i que al nostre parer la caracterització pot tindre una funció simbòlica, passa desapercebuda, entenem, per tal de no distanciar-se de la resta de participants, és a dir, la gent del carrer. En tot cas, aquesta estratègia de fer servir un vestuari, diguem-ne, quotidià, és ben present en gran part de les obres d'El pont flotant, encara que també és cert que en algunes ocasions la vestimenta sí té una finalitat dramàtica, tal com ocorre, per exemple, en l'escena final d'*Exercicis d'amor*, en la qual els actors i l'actriu de la companyia es visten de núvia, per acomiadar la funció amb una celebració i plat de paella inclosa. En tot cas, en *El fill que vull tindre* els membres d'El pont flotant es presenten com allò que són: persones i investigadors teatrals que, sobretot, fan ficció a partir d'ells.

Ara bé, l'assumpte no és tant senzill. De fet, allò que més aviat sembla ocórrer és que la companyia, mitjançant l'experimentació teatral, ha adquirit un domini tan extens de la tècnica interpretativa que l'aprofita al màxim, per tal de fer-nos creure que els esdeveniments que tenen lloc sobre l'escenari poden ser llegits com a *reals*,⁹ en el

⁹ Quan parlem d'esdeveniment ho fem seguint el desplegament teòric de Jorge Dubatti (2007), filòsof i investigador teatral argentí, l'ara i ací que defineix com a "convivio teatral".

sentit que Sánchez li dona al teatre o a la dansa. És a dir, com a mitjans capaços de fer present el cos subjectiu de l'intèrpret o del ballari, amb l'objectiu, però, d'una recerca que contemple el concepte de relació sota una nova mirada (9).

És a dir, El pont flotant ens fa creure que tot allò que li passa a Àlex, a Jesús, a Pau o a Joan, en realitat, li passa a Àlex, a Jesús, a Pau o a Joan. Ara bé, també és cert que moltes de les històries que contenen en escena sí les han viscudes, cosa que, generalment, no tindria per què saber-ho l'espectador. Només aquells qui tenen una relació més propera o han seguit els seus espectacles poden suposar com són en *veritat* les vides dels membres d'El Pont flotant, assumpte que no es contradiu en situar la ficció en favor de la realitat escènica. Per exemple, en *Com a pedres*, la participació dels pares dels intèrprets fa, inclús, que la ficció teatral minve cap al no res, encara que aquesta realitat, com diem, no roman sempre sobre l'escenari.

Per continuar amb *Com a pedres*, concretament amb "Presentacions," en l'escena tercera d'aquesta peça, Joan, com si fora un xiquet, toca al timbre d'una casa per cridar Jesús perquè baixi a jugar al carrer. Explícitament, l'obra ha donat dades biogràfiques de cadascun dels membres de la companyia. Tanmateix, sabem que Joan i Jesús es van conèixer a l'ESAD, lloc en què es van formar com a actors i van decidir, junt amb Pau i Àlex, formar la companyia teatral. Per tant, aquesta escena no és verídica tot i que funciona perfectament com a dispositiu teatral, perquè en ella es juga amb la complicitat del públic i, segons el perfil i l'edat, també amb els records.

En tot cas, mitjançant una situació tan senzilla com aquesta en la qual un amic en cerca un altre per a anar a jugar al carrer, El pont flotant aconsegueix treballar amb la memòria, fent conjuminar la individual amb la col·lectiva. Al nostre parer, la ficció va encara més enllà de la realitat. És a dir, treballa amb experiències viscudes, però, tant fa que l'amic a qui es busca s'anomeni Joan o Jesús, ja que el nom no és cap obstacle perquè l'escena funcione i es produïska una trobada plena amb el públic.

Aquest exemple de *Com a pedres* ens serveix per a insistir en com la línia que separa al personatge de la persona és ben estreta en El pont flotant. De fet, si a més tenim en compte que la companyia teatral, en les seues propostes escèniques, acostuma a oferir-nos personatges que es presenten amb els noms dels intèrprets, podem acabar per traduir com a real allò que es viu en escena o, com a mínim, plantejar-nos la veracitat dels esdeveniments, ja que la versemblança, en termes generals, pot tindre'ns guanyats des d'un inici.

Ara bé, ací comença un altre enfilall que tampoc és senzill d'exposar, ja que el que venim dient ens convoca, tal com s'ha demanat Rosselló, una pregunta ineludible: poden les obres d'El pont flotant ser representades per altres intèrprets? (19). De fet, en l'article en línia "En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica y los rumbos particulares," Rosselló arribava a la conclusió que als membres d'El pont flotant els resultaria estrany que alguna persona aliena a la companyia tinguera interès a posar alguna obra seua en escena: "una extraña vergüenza que no acaban de comprender, lo cual no deja de resultar paradójico, puesto que publican sus obras y, en cambio, mantienen ese sentimiento" (2015).

Conscients de l'estranyesa, entenem que sí, que sí podrien representar-se per altres. Només caldria tindre en ment les diferents possibilitats que un context o un altre pot plantejar. Al nostre parer, no fa falta arribar a considerar que una altra companyia s'interesse per un text d'El pont flotant, només caldria veure què ocurriria si, en una gira, pel motiu que fora, un dels intèrprets necessitara ser substituït en escena i, per tant, encarnar un personatge de qui, a diferència dels altres, no té perquè compartir nom. Però, a més, també pot ocórrer que, davant d'una funció en què el públic no tinga massa informació sobre la companyia, la importància dels elements biogràfics minve en favor de la ficció. És a dir, les possibilitats de connexió entre personatges i intèrprets perden potència, òbviament, sempre que els espectadors no siguin sabedors de la trajectòria d'El pont flotant.

Tanmateix, per a acabar, aquesta qüestió ens porta a una altra reflexió que no podem defugir i és, de nou, al voltant de la línia porosa que esmentàvem abans, però ara, des d'una perspectiva inversa, tot i que també es desdibuixa en favor de la ficció i del pacte teatral. Parlem d'aquelles obres o productes audiovisuals en què algun membre d'El pont flotant actua en una producció externa a la companyia, tal com trobem, per exemple, en *Èxit* (abans de les eleccions), de Xavier Puchades, en la qual, per complicar una mica més la madeixa, Pau Pons no actua fent de la Pau d'El pont flotant, sinó d'una altra Pau que, en algunes ocasions, també presenta trets autobiogràfics. En aquesta obra, que en el seu rerefons parla de la precarietat laboral, el personatge de Pau comparteix escena amb un altre personatge femení, concretament, Vero, interpretat per Verònica Andrés i, com pot apreciar-se, s'hi presenta també una coincidència plena entre el nom real i el del personatge i, per tant, la porositat entre ficció i realitat no fa una altra cosa que augmentar.

Obres citades

- Cantó, Àlex, Muñoz, Jesús & Pau Pons. "Scenic Playgrounds." València, *Red escénica*, núm. 5, 2016, pp. 22-24.
- . *Com a pedres / Como piedras*. València: Teatres de la Generalitat, 2008.
- Cornago, Óscar. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma. Una introducción*. València: Pre-textos, 2008.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- El pont flotant. *El fill que vull tindre / El hijo que quiero tener / The Child I Wish to Have*. València: El pont flotant, 2017.
- . *Jo de major vull ser Fermín Jiménez / Yo de mayor quiero ser Fermín Jiménez*. València: El pont flotant, 2015.
- Forster, Ricardo. *Benjamin: Una introducción*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2009.
- Fuentes Rivera, José Antonio. *Creación colectiva e irrupción de lo real en la dramaturgia de El Pont Flotant*. Trabajo fin de Máster. Universidad Internacional de la Rioja, Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades, 2017.
- García Calvo, Agustín. "El actor: de la antigüedad a hoy," dins Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.). *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. vol. I. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 35-54.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- . *Teatre i més enllà. Textos selectes 1969-1995* (ed. Caixarch Anna i Inês Castel-Branco). Barcelona: Fragmenta Editorial, 2009.
- Ortega y Gasset, José. *La idea del teatro* (ed. Antoni Tordera). Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Pons Sánchez de las Matas, Mari Paz. *La creación colectiva de Pont Flotant*. Trabajo fin de Máster. Universidad Internacional de la Rioja, Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades, 2018.
- Rosselló, Ramon X. "En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica u los rumores particulares." *Las puertas del drama*, núm. 46, 2015. Disponible en línea a <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-46/en-torno-al->

- texto-teatral-en-la-actualidad-entre-la-pluralidad-escenica-y-los-rumbos-particulares/> [Consulta: 15 de juny de 2022].
- . “Els creadors de ficcions damunt l’escena: del teatre autobiogràfic a l’autobiografia escènica.” *Caplletra*, núm. 55, 2013, pp. 175-197. <<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/48409/4523743.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consulta: 2 de juny de 2022]
- . *Anàlisi de l’obra teatral (teoria i pràctica)*. Barcelona: IIFV-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999.
- Sánchez, José Antonio. “Teatralidad y cultura visual.” *Revista 0000*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2009. <<https://blog.uclm.es/joseasanchez/2009/04/06/teatralidad-y-cultura-visual-2009/>> [Consulta: 5 de juny de 2022]
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de ensueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula dramática*. México: Paso de Gato, 2011.
- Sastre, P. “El pont flotant: teatre i veritat.” *Valencia Plaza*, 11 de desembre, 2016. Disponible en línia a <<https://valenciaplaza.com/el-pont-flotant-teatre-i-veritat>> [Consulta: 2 de juny de 2022].