

25 años de dramaturgia colectiva: *Eclipsi total* (2021), de Pont Flotant

Ramon X. Rosselló
Universitat de València

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.100616>

Recibido: 31 de enero de 2025 • Aceptado: 20 de junio de 2025

ES Resumen: El presente artículo toma como objeto de estudio el trabajo dramático de Pont Flotant, colectivo creado en la ciudad de València en el año 2000 por Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz y Pau Pons. En una primera parte, se presenta la trayectoria de la compañía a partir de la distinción de tres etapas. En una segunda parte, se aborda el análisis detallado de su última obra editada, *Eclipsi total*, pieza estrenada en 2021 y publicada en 2023 que se centra en el tema de la muerte. Este análisis nos lleva a discernir las diferencias y semejanzas de esta respecto a las obras de las etapas anteriores y a vislumbrar el inicio de una cuarta.

Palabras clave: Pont Flotant, Creación colectiva, Trayectoria teatral, *Eclipsi total*

ENG 25 Years of Collective Dramaturgy: *Eclipsi total* (2021), of Pont Flotant

Abstract: This article takes as its object of study the theatre of Pont Flotant, a collective created in the city of Valencia in 2000 by Àlex Cantó, Joan Collado, Jesús Muñoz and Pau Pons. The first part introduces the company's trajectory, distinguishing three phases. The second part offers a detailed analysis of their latest published work, *Eclipsi total* [*Total eclipse*], a play premiered in 2021 and published in 2023, which focuses on the theme of death. This analysis will enable us to identify the differences and similarities between this work and those from earlier phases and glimpse the beginning of a fourth.

Keywords: Pont Flotant, Collective Creation, Theatrical Trajectory, *Eclipsi total*

Sumario: 1. Introducción. 2. Pont Flotant: etapas y ediciones. 2.1. Sobre las etapas. 2.2. Sobre las ediciones. 3. Análisis de *Eclipsi total*. 3.1. Marco de interacción, planos de acción y estética. 3.2. Estructura y temas: entre la unidad y la diversidad. 4. Para cerrar. Bibliografía.

Cómo citar: Rosselló, R. X. (2025). "25 años de dramaturgia colectiva: *Eclipsi total* (2021), de Pont Flotant", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 55-64.

1. Introducción

Nuestro objeto de estudio es el trabajo dramático de la compañía Pont Flotant, colectivo teatral creado en la ciudad de Valencia a comienzos del siglo XXI. El panorama de la dramaturgia valenciana durante el primer cuarto de este siglo se caracteriza por una diversidad de propuestas, tanto desde el punto de vista de los procesos de creación como de los modelos teatrales, además de por una constante incorporación de nuevos escritores y creadores [Rosselló 2022a]¹. Así, en este periodo coinciden autores

procedentes del teatro independiente —Manuel Molins (1946) o Rodolf Sirera (1948)— con aquellos otros que surgieron en posteriores promociones: Jaume Policarpo (1962), Pasqual Alapont (1963), Carles Alberola (1964) o Roberto García (1968).

En el tránsito entre el siglo XX y los inicios del XXI, empiezan sus trayectorias dramáticos que, generalmente, nacieron en los años setenta, como Xavier Puchades (1973), Patricia Pardo (1975), Juli Disla (1976) o Maribel Bayona (1979). Es en este contexto en el que surge Pont Flotant², un colectivo que

¹ Entre esta diversidad encontramos la lingüística. Aunque en este artículo nos centramos en la dramaturgia en lengua catalana, en el territorio valenciano hay autores que escriben en las dos lenguas oficiales y obras que combinan ambos idiomas.

² La compañía modificó su nombre original, El Pont Flotant, en 2018.

ocupa un lugar especial, tanto por la calidad de sus obras como por ser un ejemplo de creación colectiva a partir del trabajo de Àlex Cantó (1974), Jesús Muñoz (1976), Joan Collado (1979) y Pau Pons (1979)³. La andadura de este colectivo, creado a raíz de su encuentro en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, se inició en el 2000 y a lo largo de sus 25 años de actividad ha estrenado once espectáculos, el último cuando teníamos en marcha este artículo, por lo que no será tomado en consideración⁴.

El primero de nuestros objetivos es presentar la trayectoria de Pont Flotant, para lo cual tendremos en cuenta tanto las diferentes etapas en el conjunto de su producción escénica como los procesos de edición de sus textos. Nuestro segundo objetivo es el análisis de su décima creación, *Eclipsi total* (2021), galardonada con premios como el Max a mejor autoría en 2023 o el de mejor espectáculo de teatro en los Premios de las Artes Escénicas Valencianas 2022. El análisis de esta obra, que sigue representándose a inicios de 2025, nos permitirá caracterizar la dramaturgia de este colectivo y detectar diferencias y semejanzas respecto a etapas anteriores. Y esto lo llevaremos a cabo desde la hipótesis inicial que esta pieza supone el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria de la compañía⁵.

2. Pont Flotant: etapas y ediciones

2.1. Sobre las etapas

Aunque podemos situar la edición como una fase final en los procesos de Pont Flotant, hay que tener en cuenta que su trabajo creativo y los textos resultantes son fruto de un proceso en el que la escritura camina junto a la escenificación, lo cual permite ubicar a este colectivo en el ámbito de “las dramaturgias desde la escena” [Martínez *et al.* 2023: 154-188], si bien las autoras de este estudio se basan, para la caracterización de Pont Flotant, en piezas de la considerada tercera etapa⁶. Respecto a la temporalidad de estos procesos de creación, el colectivo lleva a cabo procesos largos, lo que ha dado lugar a nueve espectáculos con anterioridad a *Eclipsi total*, que, como argumentaremos a continuación, se pueden distribuir en tres etapas⁷.

La primera etapa (2000-2004) está conformada por sus dos primeros espectáculos, considerados por Nel Diago [2021: 13] como parte de un periodo de aprendizaje. El primero, estrenado en 2002, fue *What a wonderful war!*, una versión sin palabras de *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht. Con esta pieza

Pont Flotant puso de relieve algunas de las constantes de sus obras, como son un trabajo corporal muy cuidado y la importancia de los componentes visuales y espaciales. Esta línea de creación continuó con *Trànsit, el viaje de Juanillo Cabezas* (2004), en la que destacaba la interrelación de diversos lenguajes escénicos (actores, títeres, sombras, danza...).

La segunda etapa se inició con la pieza *Com a pedres* (2006), la cual dio a conocer a la compañía fuera del contexto valenciano y a consolidar una manera propia de trabajo. Según explicó Pau Pons [2022: 235], de tener referentes artísticos y pedagógicos como el Odin Teatret y el Roy Hart, Pont Flotant se abrió a referentes vinculados con el posdramatismo [Lehmann 2013], alejándose, por tanto, de la obra teatral entendida como historia ficcional⁸. En ella se asumió un planteamiento espaciotemporal que Lehmann definió de la siguiente manera: “Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición real del tiempo de realización escénica, el puro hecho de congregación como un espacio-tiempo común” [2013: 319]. A esto se unió la reconsideración del concepto de personaje de ficción para acercarse a la idea del *performer* [Lehmann 2013: 238] o del “personaje diluido” [Martínez y López-Antuñano 2021: 217], presentando las figuras de la obra a partir del nombre de los intérpretes. Ese mismo 2006 en el que se estrenó *Com a pedres*, Óscar Cornago hablaba del teatro posdramático en unos términos que podemos detectar en la nueva etapa de Pont Flotant: “acentúa la dimensión performativa, el trabajo con la materialidad de los lenguajes, empezando por el propio cuerpo físico del actor, el sentido procesual de la obra, su carácter de inmediatez, la comunicación sensorial con el público y el sentido de colectividad, de encuentro y de acontecimiento del hecho escénico” [2006: 226]. Todo ello con un componente metateatral muy presente desde entonces en sus piezas⁹. Desde el punto de vista textual, esta obra y las que la siguieron se ubican en lo que José Gabriel López-Antuñano denominó “Nuevas Escrituras Escénicas” [2017-2018: 15].

Estamos ante una pieza clave en su trayectoria, en la que se interviene de manera consciente sobre el diseño del proceso de creación, focalizando en la importancia y la necesidad de la investigación escénica, por lo cual no se fijó fecha de estreno [Pons 2022: 219]. Además, el lugar para el estreno fue su propio espacio (Sala Flotant), lo que motivó que, por primera vez, el trabajo sobre el espacio influyera de manera significativa en el resultado. Este cambio en la línea creativa dio lugar a una de las obras más

³ Actualmente, según nos confirmó la compañía, Cantó solo participa en Pont Flotant como intérprete de *Eclipsi total*.

⁴ Se trata de *Adolescència infinita*, estrenado a finales de 2024, una producción de Escalante (Diputació de València) creada por Pont Flotant.

⁵ Para llevar a cabo el análisis de la obra seguiremos las aportaciones metodológicas de Rosselló [2011] y Martínez y López-Antuñano [2021]. También ha sido valiosa la información facilitada por la compañía a través de un cuestionario y diversa documentación enviada, entre la que destaca el Trabajo Final de Máster de Pau Pons [Pons 2018].

⁶ Las “dramaturgias desde la escena”, según Jara Martínez Valderas, Alba Saura-Clares y Diana I. Luque, son aquellas en las que “la creación viene determinada por la confluencia de dramaturgia y puesta en escena, se conjugan diferentes participes, se enfatiza lo procesual, se elude la representación convencional y la *performance* encuentra su diálogo con la escena” [Martínez *et al.* 2023: 156].

⁷ Desde la compañía se han generado materiales e impartido docencia sobre procesos creativos, con un trabajo de sistematización y análisis de su metodología articulada en cuatro fases, que se puede seguir en Pons [2018] y, de manera resumida, en Rosselló [2022b]. Para profundizar en la trayectoria de Pont Flotant véase Rosselló [2017], Pons [2022] y Puchades [2024].

⁸ En Molina [2014] se profundiza en los referentes escénicos de Pont Flotant.

⁹ Por ejemplo, la escena XIII de *Com a pedres* empieza con la pregunta “¿Cuánto tiempo llevamos de obra?” [Pont Flotant 2008: 199].

sorprendentes y emocionantes del teatro valenciano de la primera década del nuevo siglo, un montaje que pudo verse en todo el Estado y en diferentes países latinoamericanos. *Com a pedres* supuso, además, una forma de hacer teatro en la que la inclusión de la realidad —con lo autobiográfico como punto de partida— y la presencia de personas externas a la compañía en sus creaciones se constituyeron como elementos reconocibles y destacados [Rosselló 2013: 188-191], los cuales estuvieron también presentes en sus siguientes creaciones: *Exercicis d'amor* (2009), *Algunes persones bones* (2011) y *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013). Así pues, podemos ubicar estas obras, de manera más precisa, en las “estéticas desde lo real” [Martínez *et al.* 2023: 174-188], en la línea de lo que Sánchez (2007) planteó como “prácticas de lo real”, en las que vemos “la constitución de la realidad escénica a partir de la propia realidad del actor (sus vivencias, sus memorias, sus opiniones...)” [310].

Se ha considerado *Com a pedres* la primera entrega de una “Trilogía del tiempo” [Molina 2014: 78], para la que se tomó el paso del tiempo —o las etapas de la vida— y la memoria personal como elementos temáticos. Si en esta pieza, la infancia, su pasado, era el foco de atención, en *Exercicis d'amor*, la juventud y el tránsito a la edad adulta, su presente vital, se convirtieron en los grandes referentes; en esta segunda entrega los rituales vinculados a la vida de pareja se erigieron como motivo central. En la tercera entrega, *Algunes persones bones*, la mirada se dirigió hacia la vejez y nuestros protagonistas llevaron a cabo un impresionante trabajo de caracterización como miembros de una futura tercera edad, en un ejercicio en el que se proyectaban hacia el porvenir¹⁰.

Xavier Puchades [2015: 78] caracterizó la siguiente obra, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2013), como una “lúcida síntesis de la trilogía anterior [...]”. Es como si los protagonistas viajaran temporalmente por las diferentes edades”. Esta conexión permite incluir la pieza como parte final de la segunda etapa, como también propuso Pau Pons [2022: 218]. Con *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, de la mano del amigo y artista presente en el título, Pont Flotant se adentró en una reflexión sobre en qué ocupamos nuestro tiempo, sobre la vida laboral y el espacio que dejamos a otros ámbitos de nuestra experiencia, como la familia o las actividades lúdicas.

La tercera etapa está marcada por un cambio a nivel temático que llevó al colectivo a centrarse en su relación con el otro, con los otros. Vemos, pues, una transición hacia lo relacional, puesto que ya no se parte de la biografía de los creadores como *input* exclusivo sino de su relación con el otro [Pons 2022: 226]. Ese otro tuvo una concreción diferente en cada obra: con otras edades en *El fill que vull tindre* (2016), con otras culturas en *Les 7 diferències* (2018) y con otras capacidades en *Acampada* (2019). Esto motivó un cambio en la metodología de trabajo, en la que se impulsaron laboratorios de creación desde la lógica que poner el foco de atención hacia lo que no es conocido requería un proceso de documentación

e investigación diferente [Pons 2022: 227]. Así pues, se convirtieron en un elemento esencial los talleres o laboratorios con personas externas a la compañía que, posteriormente, se integraron en las obras. Este planteamiento supuso un incremento de intérpretes y una mayor complejidad en la construcción de las escenas.

En *El fill que vull tindre* fue la educación de los hijos el elemento central en torno al cual reflexionar, a partir de un diálogo intergeneracional que reunió a aquellas edades visitadas anteriormente de forma monográfica, en esta ocasión bajo la caracterización de hijos, padres y abuelos. Para ello se organizó un taller en el que participaron niños de entre 6 y 10 años y adultos de entre 45 y 86 años. En esta primera experiencia fue clave el hecho de que el taller acabara propiciando que los participantes se incorporasen a la obra, que, junto a tres miembros de la compañía, conformaron el reparto inicial. Se profundizó, por tanto, en las prácticas de lo real con “la inclusión de los otros en el espectáculo, es decir, los no actores” [Sánchez 2007: 317]. En el caso de *Les 7 diferències*, se organizaron sesiones de laboratorio por las que pasaron más de 15 personas con diferentes características físicas y culturales. Finalmente, en la pieza participaron cuatro personas procedentes de Bangladés, Guinea Ecuatorial, Perú y China, junto a dos miembros de Pont Flotant [Pons 2022: 229]. Para *Acampada*, se organizó en 2018 un laboratorio titulado “Otras InCapacidades”, que tuvo lugar en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial, con 23 participantes, que posibilitó asentar las bases éticas, estéticas y discursivas del futuro espectáculo, estrenado en 2019 en Valencia¹¹.

En su momento propusimos [Rosselló 2017: 70-71], y así lo seguimos considerando, que, en conjunto, las obras de Pont Flotant pueden verse como una autobiografía escénica, lo que provoca que sea difícil separar la vida de sus miembros de lo que encontramos en sus creaciones, como si se tratara de un continuo en el que otros y el público son invitados a participar en una reflexión —íntima y, a la vez, colectiva— sobre cuestiones esenciales de la existencia, tal y como van surgiendo en su devenir. Así pues, se puede afirmar que sus obras se articulan como un teatro de reflexión [Molina 2014: 81], que medita sobre una temática próxima a la experiencia o momento vital de los miembros de Pont Flotant, cuya materialización se aproxima más al lenguaje de la poesía y el ensayo que al del relato ficcional, en la línea del ensayismo recogido por Sánchez [2007: 284]. En ese sentido, percibimos la trayectoria de Pont Flotant como una suma de capas de experiencia, que van añadiéndose, superponiéndose, que pueden llevarlos a variar el foco de atención, los recursos formales o determinados elementos del proceso creativo, pero sin dejar atrás lo ya vivido/creado. Y todo ello es presentado con una mezcla equilibrada de tonos, entre lo cómico y lo dramático, ante lo cual, como público, no podemos más que reconocernos en sus obras y empatizar con sus reflexiones.

¹⁰ Nel Diago [2021: 97] insistió en la idea de trilogía “sobre el paso del tiempo [...], un recorrido que va desde la introspección de la infancia perdida al futuro senil imaginado, pasando por la invitación al goce del presente juvenil”, propuesta que había sido recogida por Xavier Puchades [2015: 75].

¹¹ Para profundizar en estos procesos véase Rosselló [2022b].

2.2. Sobre las ediciones

A partir de los diez espectáculos estrenados se han editado cinco de los textos de Pont Flotant. El primero fue *Com a pedres* (2006), obra reconocida como mejor texto en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana 2007, lo cual motivó su publicación en 2008 por Teatres de la Generalitat¹². Dentro de las singularidades del colectivo, podemos destacar que los otros casos son resultado, según nos comentan los miembros de la compañía, de la autoedición de aquellos textos que son muy significativos para la trayectoria de Pont Flotant, con los que mantienen un vínculo profundo, lo cual ha sido posible gracias a la colaboración de diferentes instituciones.

Estas autoediciones presentan características que las alejan de la edición teatral habitual. Los textos han sido publicados en versión bilingüe —o trilingüe— y se trata de libros muy cuidados desde el punto de vista del diseño, que contienen prólogos de profesionales e investigadores teatrales y con un número importante de imágenes de los espectáculos. Hablamos de *Jo de major vull ser Fermín Jiménez* (2015), *El fill que vull tindre* (2017)¹³ y *Exercicis d'amor* (2021), además de *Eclipsi total* (2023)¹⁴. Como ocurre en otras trayectorias, constatamos que la recepción literaria no ha seguido el orden de los estrenos y que, en algún caso, la edición se aleja temporalmente de su creación. Los cinco textos publicados dan pie a ver que los lectores pueden acceder, especialmente, a su segunda etapa, sin duda, la que ha marcado una forma característica de creación desde *Com a pedres*¹⁵.

Comprobamos que la compañía ha mostrado interés en que sus procesos artísticos incluyeran la edición de los textos, lo que podríamos considerar la fase última de un proceso global de creación y comunicación. Sobre estas publicaciones, Pont Flotant comentó que siempre fue complicado editarlos porque sus obras utilizan diferentes lenguajes y códigos performativos, en las que los elementos gestuales, (audio)visuales y espaciales tienen gran relevancia, especialmente en algunas escenas, con secuencias de gran maestría técnica y de un fuerte componente plástico [Rosselló 2015]. Por ello se incluyen acotaciones extensas y detalladas que describen estos elementos; todo ello acompañado de imágenes y notas del proceso de creación, desde la consideración de que proporcionar esta información ayuda a completar el sentido de sus creaciones para los lectores¹⁶.

Lo que parece emerger con estos libros es la idea de un documento que se convierte en archivo y memoria, un texto-memoria [Rosselló 2011: 195] de lo que fue la pieza, ofrecido como otro medio con el que compartir su creación teatral, lejos, pues, de

ser “textos sin dramaturgia (textos-material)” [Batlle 2020: 158]. Si bien la experiencia es diferente a la escénica, en sus ediciones encontramos aquellos valores fundamentales que configuran su trabajo, ya que nos permiten reconocer la intimidad, la celebración de la vida, su ironía y comicidad, la complicidad con el receptor, el compromiso y la reflexión en torno a temas universales.

3. Análisis de *Eclipsi total*

Eclipsi total se estrenó el 11 de noviembre de 2021 en el espacio La Rambleta (Valencia). En esta obra tanto la dramaturgia y la dirección como el espacio y el vestuario aparecieron bajo el nombre del colectivo. Como hemos explicado en el apartado anterior, la pieza fue editada dos años después, en versión bilingüe, siguiendo la práctica de autoedición de la compañía. Así, además de la galería de imágenes presente en los libros anteriores, encontramos un extenso prólogo a cargo de la investigadora y pedagoga teatral Núria Inglada y la habitual introducción de la compañía. Asimismo, la obra fue editada en castellano por la revista *Primer Acto* (número 365, 2023), acompañada de una entrevista a Pont Flotant [Romero 2023]. Todos estos paratextos nos acercan al proceso de creación, un aspecto que no trataremos en este artículo¹⁷.

Como hemos comentado, el hecho de que estemos ante un texto-memoria de un espectáculo, nos lleva a encontrarnos ante una obra que, junto a la acción verbal y no verbal de los actores, contiene una presencia relevante de otros elementos o lenguajes escénicos que se concretan a partir de abundantes acotaciones. A pesar de ello, después de comparar el texto editado con su grabación, comprobamos que ciertos componentes del espacio sonoro y de la iluminación, no especialmente significativos, no se recogen en las ediciones de *Eclipsi total*.

3.1. Marco de interacción, planos de acción y estética

Empezaremos caracterizando esta pieza a partir del marco de interacción, el cual queda definido, como es característico en Pont Flotant, por la ruptura de la cuarta pared ya desde la escena 1. Esta ruptura se acompaña de un planteamiento espaciotemporal que nos lleva al aquí y ahora de la función, como se indica en la primera proyección de la obra, en la que se traslada la fecha de su estreno, y en una nota al pie que explica que las fechas de la versión editada se actualizan en cada ocasión. Esto mismo ocurre con el espacio a partir de la nota 3, en la que se considera La Rambleta como el espacio de la acción, lo cual se concreta en los diálogos con una mención al cementerio, puesto que este se encuentra muy cerca.

¹² *Com a pedres* fue editado en la colección “Premi Max Aub”, también en su versión en castellano. A diferencia de las ediciones posteriores, no apareció bajo la autoría de Pont Flotant sino como texto de Jesús Muñoz, Joan Collado y Pau Pons.

¹³ En esta ocasión se incorporó una versión en inglés. *El fill que vull tindre* fue incluida en *Dramatúrgia valenciana contemporània* (2021), antología publicada en la colección «Dramaticles» (Institut del Teatre / Comanegra).

¹⁴ En estas obras sí que aparece en la cubierta la autoría de Pont Flotant y, a continuación, el nombre de los cuatro creadores.

¹⁵ De esta etapa solamente no se ha publicado *Algunes persones bones* (2011), la obra que tuvo una menor acogida.

¹⁶ En ese sentido, los textos editados de Pont Flotant no siguen, como excepción, una de las diez características que propuso José Gabriel López-Antuñano para las “Nuevas Escrituras Escénicas (2018: 34), puesto que los textos no resultan difíciles de leer.

¹⁷ En este artículo citaremos a partir de la versión en español [Pont Flotant 2023: 103-151]. Para el análisis hemos tenido también en cuenta una grabación realizada en 2022 por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música en el Teatro de la Abadía (Madrid).

Todo ello nos lleva a situarnos, de nuevo, en el marco del teatro posdramático, performativo o de presentación [López-Antuñano 2017-2018: 26; Martínez y López-Antuñano 2021: 167] como punto de partida.

Así pues, siguiendo la línea creativa iniciada en *Com a pedres*, estamos ante una obra no construida como ficción ni como conjunto de secuencias articuladas como relato. La acción se desarrolla a partir de la interacción de Àlex y Jesús con el público o entre ambos, en una situación de copresencia explícita. Además, el estatus de Àlex y Jesús y de lo comunicado se aleja de la ficción puesto que el contenido está ligado a su biografía, como explica la nota 2 del texto, que aclara que los datos citados pertenecen a las familias reales de los intérpretes, en una obra en la que el retrato social queda, prácticamente, circunscrito a las estructuras familiares. Ahora bien, para caracterizar adecuadamente la pieza, debemos tener en cuenta la diferencia entre el eje realidad-ficción de lo comunicado y el planteamiento estético de la acción presentada en escena, como iremos comprobando.

Situados en el primer eje, comprobamos que, tal como ocurre en los textos anteriores, no se incluye *dramatis personae* inicial y que las figuras presentes, inicialmente, son Àlex y Jesús, denominados con los nombres de los intérpretes-creadores¹⁸. En la primera escena se mencionan una serie de figuras latentes (abuelos, padres e hijos), de los que se proporcionan el año de nacimiento y, en el caso de los abuelos, el año de defunción. No obstante, esta fidelidad respecto a los datos se acompaña de una proyección hacia el futuro, con datos del fallecimiento de Àlex y Jesús o del nacimiento de un nieto. Esta concurrencia, por un lado, de lo que llamaríamos realidad histórica —que abarca mucho más allá de la familia como veremos en el análisis de la escena 1— y, por otra, de una proyección de futuro (“las cosas que no están” [107]) es un elemento esencial en toda la obra, que nos aleja tanto del teatro documento como del autobiografismo estricto para situarnos en un terreno ambiguo, en el que entrarán en juego también los espacios o proyecciones mentales¹⁹. Desde el punto de vista estético, la obra se nos plantea como no mimética para adentrarse en el territorio de una estética expresiva [Martínez y López-Antuñano 2021: 167-173], en la que domina la imagen poética, sin dejar de lado cierto esteticismo, reflejado, como veremos, en la atención al cromatismo de diversos elementos (vestuario, escenografía...).

Parte de los familiares de Àlex y Jesús cambian su estatus a figuras presentes desde la escena 4, en la que empezamos a ver las denominaciones —construidas también a partir del nombre— de abuelos y padres en el desarrollo de la acción verbal, lo cual, escénicamente, se materializa en el trabajo de desmultiplicación de los intérpretes, que continuarán asumiendo su propio rol y el de sus familiares. Por lo dicho, comprobamos que la obra se articula a partir de dos planos de acción: un primer plano, con Àlex y Jesús, vinculado a un planteamiento de

presentación o teatro performativo y un segundo en el que se incorporan el resto de figuras en una situación muy diferente (escenas 4, 6 y 7), próximo a un planteamiento de representación, “más teatral” en palabras de Pont Flotant. El tránsito entre estos dos planos va de la mano de las denominadas “(pre)escenas”, que presentan, como nos transmite la compañía, un carácter netamente metateatral. Estas secuencias, que analizaremos en el siguiente apartado, funcionan como un ejercicio de preparación actoral y de la atmósfera sonora, que “provoca” la celebración o convite [Inglada 2023: 89] al que son convocados familiares del pasado, del presente y del futuro, en una recreación de presencias/ausencias²⁰.

Pero la naturaleza de este convite y su desarrollo transgreden las reglas de la verosimilitud. Así pues, inicialmente podría parecer que estamos ante una típica comida familiar en la que los parientes van llegando, con Àlex y Jesús ejerciendo de anfitriones. Aparentemente, asistimos a un ágape con sus entrantes, paella y postres, aunque, de hecho, este segundo plano se plantea como una “dramatización” llevada a cabo por Àlex y Jesús en la que, si aplicáramos una lógica temporal realista, la escena 4 funcionaría a modo de retrospectiva o analepsis y la 6 y 7 como anticipaciones o prolepsis. Ahora bien, si estos tres momentos se articulan como una misma comida, se constata que hay un desenchaje entre la duración de la acción (incluida una elipsis) y la de la historia familiar que se recoge, desde los abuelos hasta los biznietos. Además, en esta comida, vista como símbolo de celebración de la vida, van desapareciendo/muriendo y apareciendo las diferentes generaciones, como si este banquete fuera representativo de las muchas comidas familiares a lo largo de una vida, de la discontinuidad y continuidad al mismo tiempo de la historia familiar. Este segundo plano, si bien está más cercano al concepto clásico de representación, también es planteado desde una estética no realista, que se vincula a lo metafórico, para vehicular con ella, desde una comparación metateatral —salir de escena es como morir—, un contenido acerca de los ciclos de vida y muerte. Esta comida, que no sabemos dónde se ubica exactamente, aunque sí que se menciona que no están en un restaurante [146], se desarrolla alrededor de una gran mesa, elemento central del espacio escénico, que puede verse como sinécdoque de casa familiar, de hogar.

Frente a esto, y como parte del componente autobiográfico de las creaciones de Pont Flotant, asistimos al retrato sociolingüístico de las dos familias cuando analizamos los usos lingüísticos en el segundo plano de acción, con unos diálogos ágiles y de carácter coloquial. Se observa el uso del castellano en el caso de los parientes de Jesús, originarios de Cabra (Córdoba) y de una comarca valenciana castellanohablante, con ciertas variantes diatópicas. Respecto a la familia de Àlex, vemos el uso de variedades de la lengua catalana, dada su diferente

¹⁸ De acuerdo con lo respondido por la compañía en el cuestionario enviado, y dado el carácter performativo de base de esta obra, no es adecuado el uso de “personajes” para referirnos a Àlex y Jesús. Ellos nos manifestaron que se identifican con la consideración de intérpretes o actores.

¹⁹ Proyectar su futuro estaba ya presente en *Exercicis d'amor* (Escena 6).

²⁰ Sin la relevancia que tiene en este caso, asumir otros roles en escenas con carácter representacional es algo que vimos, por ejemplo, en *Com a pedres* (Escena V) o en *Exercicis d'amor* (Escena 2 y con Tom Waits en la 6).

procedencia, mientras que Àlex y Jesús hablan en la variedad valenciana. Este contexto sociolingüístico incluso se tematiza en la obra como parte de una realidad vinculada especialmente a la biografía de los abuelos. Así, se plantea un problema de comprensión —con cierta comicidad— con la palabra “escopinyes” [125], que se mantiene también en la traducción castellana. La misma lengua deviene tema de diálogo cuando una de las abuelas de Jesús, Pepa, dice en el texto en catalán: “Mira qué bien habla el valenciano, mi nieto” [50], se alude a los nombres valencianos de sus biznietos [56] o se recoge la diferencia entre Julia y Júlia [57]. En la traducción vemos que se mantiene el uso del catalán en la familia de Àlex, por lo que la obra siempre refleja el bilingüismo, aunque también presenta ciertos cambios, como en la intervención citada de Pepa, que pasa a ser: “Ozú, qué gracia que tiene mi nieto” [122]²¹.

3.2. Estructura y temas: entre la unidad y la diversidad

Más allá de la acción verbal y física de Àlex y Jesús, nos encontramos con la presencia de todo el dispositivo escénico, materializado en el texto, como hemos destacado, a partir de abundantes didascalias que describen el espacio escénico y sonoro, las proyecciones y, en menor medida, la iluminación. Todo ello va ligado a la concepción teatral de Pont Flotant, que otorga un papel importante a todos estos elementos,

en una dramaturgia que combina e integra lo visual y lo sonoro junto a diálogos y monólogos en directo o a texto proyectado. Además, todos estos elementos son relevantes no solo en relación directa con la acción desarrollada por Àlex y Jesús, sino que también operan como diferentes capas o estratos en paralelo a la acción actoral y como elementos que juegan un papel en la estructura de la obra, en los cambios de secuencia, planteados sin interrupciones y de manera fluida.

En cuanto a la estructura, una cuestión destacada en los textos de Pont Flotant es la tensión entre la autonomía y singularidad de las secuencias, denominadas siempre escenas, frente a la idea de conjunto, de globalidad. Y en este asunto toman relevancia los componentes (textuales o de otra índole) que funcionan, desde un punto de vista formal y temático, como hilos que unen o tejen el conjunto, a partir de la recurrencia, la repetición o la variación. Esto es, elementos que proporcionan, dada la ausencia de fábula, coherencia al texto y lo cohesionan puesto que establecen relaciones a distintos niveles y articulan una isotopía que configura un sentido de unidad. Para apreciar cuáles son estos elementos de conexión revisaremos la estructura de la pieza siguiendo la articulación de las dos partes y sus diferentes escenas, las cuales, como es habitual en Pont Flotant, se presentan en los textos a partir de un título de carácter temático²². A continuación, ofrecemos una tabla que concreta la estructura:

Primera parte	Título de la escena	Personajes con intervención verbal
Escena 1	“Línea temporal”	Àlex, Jesús
Escena 2	“Eclipse total”	Jesús
Escena 3	“Entierro”	Àlex, Jesús
Segunda parte		
(Pre)escena 4	“Las voces de los yayos y yayas”	Emilio, Carmeta, Emérita, Julián, Maria, Marcelino, Pepa, Pepe
Escena 4	“Los yayos y yayas”	Emilio, Carmeta, Emérita, Julián, Maria, Marcelino, Pepa, Pepe, Salvador, Maribel, Albert, Antonieta, Àlex, Jesús
Escena 5	“La Posidonia”	Àlex, Jesús
(Pre)escena 6	“Las voces de los padres”	Salvador, Maribel, Albert, Antonieta
Escena 6	“Los padres”	Salvador, Maribel, Albert, Antonieta, Àlex, Jesús
(Pre)escena 7	“Las voces de ellos”	Àlex, Jesús
Escena 7	“El cuerpo”	Àlex, Jesús

La primera parte se estructura a partir de tres escenas. Al inicio de la escena 1 se describe el espacio escénico, el cual nos sumerge en un “espacio azul oscuro, infinito” que contiene “una tarima circular con una gran mesa desnuda alargada, con una fila de sillas de madera a cada lado” [104]. Este espacio se mantiene a lo largo del texto, aunque con posterioridad se introducen nuevos objetos que lo

transforman. Junto a esta descripción se informa de la primera proyección sobre el fondo de la escena, el de la fecha de la función, lo cual nos lleva al recurso reiterado de proyecciones, si bien, como veremos, de carácter diverso y con objetivos diferentes.

En esta escena toman protagonismo diferentes cilindros de tela que presentan líneas cronológicas. El primero, como si se tratara de un árbol genealógico,

²¹ Este retrato lingüístico estaba presente en *Com a pedres* a raíz de la participación de los padres reales de los intérpretes.

²² El recurso paratextual a intertítulos para las escenas solo se aprecia en la edición puesto que estos no se proyectan en el espectáculo, como tampoco se marca, de manera singular, la estructura en dos grandes partes.

va referido a las familias de Jesús y Àlex, desde los abuelos a los hijos de estos, y hasta un hipotético nieto, que, además de los efectos cómicos que esto produce, supone asumir el relato desde una omnisciencia, la cual nos lleva a una doble mirada (pasado/futuro) en relación con lo comentado anteriormente sobre el eje realidad-ficción. En ese supuesto futuro, aparecen las fechas de muerte de Àlex y Jesús, lo cual da pie a marcar dos posturas ante la necesidad de tener una vida más o menos larga. Estamos ante la caracterización por contraste más evidente, que dará lugar a un juego irónico en la última escena. Sobre ese primer cilindro (el microcosmos familiar), aparece otro que recorre mucho más tiempo, hasta el Neolítico. Seguidamente, Àlex aparece con un tercero que engancha al anterior que permite seguir retrocediendo. Un cuarto aparece desde el otro lateral, que nos conducirá hasta el fin del planeta. Esta escena nos lleva a tomar conciencia del tiempo, todo el tiempo (inicio y final), y de nuestra minúscula presencia en él, una cuestión que se realza a partir de la relación entre el tiempo y la longitud (muchísimos metros) de las tiras de tela. Sin duda, se trata de objetos escénicos que permiten materializar el tiempo y vincular las dos dimensiones entre las que se mueve la obra: la universal y la personal.

En la escena 2 se introduce un elemento escenográfico de carácter funcional: una mesa auxiliar con “*cupertería, platos, vasos, copas, botellas, flores naranjas y azules, un micrófono y un looper para crear bucles de sonido*” [111]. A partir de los últimos objetos se produce la primera grabación en directo y su escucha en bucle, lo que introduce en el espacio sonoro un recurso nuevo en el trabajo de Pont Flotant. Esta escena, bastante más breve, se configura con elementos en paralelo: música, una proyección que muestra un eclipse solar total (elemento mencionado en la escena anterior que da título a esta escena y a la obra) y un monólogo de Jesús relacionado con las imágenes, del que se escucharán en bucle sus últimas palabras: “El ensayo general de un posible final” [112]. Estas palabras repetidas se cargan de ambigüedad respecto a los referentes (el final de nuestro planeta como ha sido expuesto en la escena anterior o el de nuestra vida) y adquieren un carácter metateatral en cuanto a que la imagen de un eclipse será literalmente el final de la obra y que toda la acción desarrollada a partir de esta escena puede ser vista como un “ensayo” de cómo afrontar la muerte de uno mismo y de sus familiares.

La tercera escena, que introduce nuevos objetos, se articula, igualmente, a partir de elementos en paralelo. Por un lado, asistimos a la acción de colocar capas de ropa sobre cada uno de los intérpretes tumbados de espaldas sobre la mesa —una imagen de cadáveres cubiertos/enterrados. Por otro lado, se introducen preguntas proyectadas sobre el pasado biográfico (“¿Cuál es el primer recuerdo que tienes?” [113] es la primera), las cuales se alternan con respuestas de Jesús y algún comentario de Àlex, aunque también interpelan al receptor externo. Esta escena, que evoluciona hacia la comicidad en

la parte final del texto (con un recuerdo compartido de ambos), finaliza con una breve secuencia de acción física, en la que Jesús y Àlex crean con la ropa la imagen de un cuerpo envuelto que depositan bajo las tiras de tela de la escena 1. Con esta imagen de mortaja y entierro, integrados ambos “cuerpos” en la línea temporal, acaba la primera parte, en la que se profundiza tanto en la conciencia de temporalidad respecto a la vida individual, con la rememoración de diferentes experiencias, como en la imagen de ensayo general de la propia muerte.

De la individualidad pasamos a una expansión en el ensayo durante la segunda parte, en la que se incluyen los familiares alrededor de esa mesa cubierta con la cronología familiar como mantel, otra imagen poderosa que ensambla ambas partes. Esta segunda parte, de mayor extensión, presenta una estructura más compleja, con siete secuencias, tres de las cuales son las “(pre)escenas”. Estas secuencias, breves, se construyen de manera similar, haciendo uso del recurso a la grabación de sonidos de cubiertos, platos y vasos y de intervenciones verbales; a continuación, en las “escenas”, estas grabaciones se oyen en bucle como fondo sonoro. En cada (pre)escena se repiten las acciones de Àlex y Jesús, aunque cambiando las voces grabadas según el protagonismo en cada una: los abuelos, los padres y ellos mismos. En la (pre)escena 7 las grabaciones se vuelven a presentar de manera separada y, a continuación, todas juntas, reforzándose así la idea de pervivencia y memoria.

Esta segunda parte, además, queda marcada por la proyección de un vídeo (escenas 4, 6 y 7) en paralelo a la acción de Àlex y Jesús, aunque sin interacción directa con ella. Este segundo vídeo nos trae la imagen de otro proceso, en este caso vinculado a lo biológico, el de “*una semilla en el interior de la tierra, que irá abriéndose y sacando raíces muy, muy lentamente*” [121]. También se incorpora el movimiento de la tarima sobre la que se apoya la mesa, que, coreográficamente, se articula a partir de la oposición quietud/movimiento y de diferentes velocidades, una tarima que focalizará el espacio de la acción —el espacio cálido de la vida— en toda la segunda parte.

Las tres escenas del convite (4, 6 y 7) se desarrollan a partir del protagonismo de cada generación de la familia, en una progresión que se acompaña de la reducción de las figuras (14, 6 y 2 respectivamente) que intervienen oralmente, si bien se incorporan otras que no hablan²³. A lo largo de ellas asistimos a un juego de cambio de sillas que conduce a la muerte/salida de cada generación, sin dramatismos, y a la llegada de otra. En este juego de sillas cobra sentido la descripción inicial: “*Las sillas tienen el respaldo pintado de color verde, la última lo tiene de color azul oscuro*” [104]. Con ello se vincula esta silla de salida con el exterior, también denominado en las acotaciones “*abismo azul*” [130], que, cromáticamente, contrasta con el color naranja, asociado al presente, a la vida.

Con los entrantes, antes de servir la paella²⁴, comienza la escena 4, en la que los abuelos introducen

²³ Estas tres generaciones nos recuerdan a las tres edades presentes en obras anteriores, tanto de la segunda etapa como en *El fill que vull tindre*.

²⁴ La paella como plato de celebración, cocinado durante la función, formó parte de *Exercicis d'amor*.

datos sobre sus biografías; esta va evolucionando con la progresiva salida de estos. La situación se interrumpe con la escena 5, un caso singular en esta segunda parte en que volvemos a la acción centrada en Àlex y Jesús, de carácter más íntima y reflexiva, que nos devuelve al primer plano de la acción, en la que cesan el movimiento de la plataforma y la proyección. El título de esta escena, “La posidonia”, conecta con la primera, en la que se aludía a ella y, por extensión, a la duración de la vida. En su construcción destaca, de nuevo, la escisión entre verbalidad y movimiento, puesto que vemos un diálogo proyectado de Àlex y Jesús y el hinchado de globos y su distribución por el espacio a cargo de ambos, lo que supone la mayor transformación del espacio, enfatizándose de esta manera el ambiente festivo en las escenas siguientes. La acción verbal enlaza con la intervención de Carmeta sobre el hecho de tener cien años en la escena anterior [130], lo cual nos lleva, de nuevo, a la contraposición de actitudes ante la esperanza de vida y la relación con la muerte, con Àlex afirmando: “Yo no quiero llegar a los 100 años” [132]. Las últimas intervenciones (“Jesús: Estamos de celebración... / Estamos ensayando / Àlex: Sí. / Nos estamos anticipando” [134]) nos conectan ahora con las escenas 2 y 3. Esta escena se sitúa así en el tránsito entre las muertes vividas de los abuelos y las futuras, por lo que entramos en el espacio de las anticipaciones.

La escena 6 se desarrolla mientras se está a la espera de los postres, con los padres mayores y los nietos en la mesa. Aunque se aprecia un planteamiento similar a la 4, esta presenta una carga más profunda, con una segunda parte marcada por una secuencia de baile y nuevas proyecciones de texto que nos conducen a la salida de los padres de Àlex. A continuación, se añade una secuencia de karaoke en la que el padre de Jesús canta // *Mondo*, de Jimmy Fontana, tras lo cual abandonan el espacio los progenitores de Jesús. La letra de la canción, además de la intensidad emocional que otorga su interpretación, vuelve a ser un elemento de conexión (“Gira el mundo gira”, 142) con las ideas de proceso, de movimiento, que son recurrentes desde las líneas de tiempo, los vídeos o el movimiento circular de la tarima. Con la escena 7, cuya acción se traslada a los postres, se nos conduce al momento en el que Àlex y Jesús son mayores. La situación evoluciona a partir de la toma de conciencia de Jesús de que debe abandonar el espacio y de su resistencia a hacerlo, siguiendo la lógica de lo expresado por él en escenas anteriores; al mismo tiempo, nos cuenta cómo le gustaría que fuese su entierro. En este punto, como si se tratase de una ironía del destino, asistimos a la muerte de Jesús primero que a la de Àlex, lo cual provoca la siguiente réplica: “¡Ya, Jesús, pero esto no funciona así! No puedes elegir cuándo te mueres, ¿sabes? En principio, no puedes elegir” [149].

La última secuencia de la escena 7 muestra un carácter particular respecto al resto. Esta particularidad se relaciona con la transformación espacial a partir de los globos y con la conversión de las raíces del vídeo en “puntos de luz, en estrellas sobre un

fondo negro” [151], elementos que se fusionan en la imagen final de la obra, que conecta lo biológico que desaparece (el cuerpo del título de esta escena) con los cuerpos estelares que van ocupando el espacio. Sin presencia actoral —sin vida, pues— y mediante los espacios escénico y sonoro, junto a una potente iluminación, se replica un eclipse sobre la escena. Sin duda, se trata de una imagen de fuerte impacto sensorial que da el cierre a la pieza enlazando, de nuevo, con su título, lo cual nos lleva a esta imagen fundamental en la obra, tanto en un sentido literal, por su reiteración, como en el plano metafórico. Esta imagen, verdadero punto de conexión de los diferentes elementos temáticos, nos traslada la idea, ante la segura muerte, de tener una oportunidad de ensayar, de prepararnos para ella, a la vez que celebramos la existencia en compañía.

Después de este recorrido por la estructura y los elementos temáticos que van surgiendo en cada escena, podemos llegar a algunas conclusiones sobre la articulación general de la obra. Se constata una gran diversidad en su construcción, tanto por el uso de diferentes elementos escénicos en pie de igualdad a lo largo de las escenas como en el hecho de recurrir a distintas maneras de componer las escenas, una circunstancia que vincula los dos planos de acción diferenciados con la estructura de la pieza en dos partes. Así pues, encontramos escenas con mayor integración entre sus componentes visuales y sonoros —aquellas que responden a un planteamiento representacional— y otras en que se opera desde una superposición de capas o estratos que ofrece una lectura más abierta al receptor, con un carácter más discursivo, reflexivo —aquellas otras relacionadas con el modelo posdramático. Además, con el recorrido llevado a cabo se pone de relieve el complejo trabajo de enlaces formales y temáticos que van tejiendo las diferentes secuencias, tanto internamente como entre todas ellas, lo cual da unidad y sentido al conjunto. En este caso, además de las conexiones a través de la palabra, destacaríamos el uso de objetos polivalentes que van siendo reutilizados en escenas sucesivas, aportando progresivamente nuevas conexiones e imágenes que dialogan entre sí.

4. Para cerrar

Núria Inglada, en el prólogo de *Eclipsi total*, hablaba de la muerte como temática de la obra en estos términos: “La muerte, quizás el tema más delicado, cuando menos uno de los temas delicados en esta sociedad donde habitamos, el tema oculto, el tema del que no queremos hablar ni oír. El tema tabú” [2023: 94]. A continuación, Pont Flotant afirmaba en su “Introducción” que “sabíamos que tarde o temprano llegaría. Demasiados años flirteando con el paso del tiempo como uno de los ejes dramáticos de nuestras piezas como para poder escapar” [96]²⁵. Seguidamente, exponían sus dudas sobre si serían capaces de encontrar la forma de “conseguir un equilibrio entre la profundidad, la seriedad o la importante carga emocional del tema y la sencillez, la cercanía y el humor” [96] que caracteriza su trabajo, puesto que iban a poner el foco en la idea de que su

²⁵ Vimos acercamientos anteriores a esta temática, aunque sin ser el principal motivo de la creación, en *Com a pedres* (Escena XII) o en *Exercicis d'amor* (Escena 8).

vida y la de las personas que quieren tienen fecha de caducidad. No cabe duda de que su aproximación al tema de la muerte, como parte de su exploración sobre la experiencia del tiempo y a través de este, ha conseguido lo perseguido por el colectivo. Y lo han hecho introduciendo importantes cambios respecto a las piezas de la etapa anterior. Así pues, aunque es pronto para confirmarlo de manera rotunda, podemos concluir que con *Eclipsi total* Pont Flotant da paso a una cuarta etapa, con lo cual se confirmaría nuestra hipótesis inicial.

Este cambio, en parte, supone un regreso a elementos característicos de su segunda etapa: volvemos a encontrar en escena solo a Jesús y Àlex, a la reflexión sobre el tiempo y a contenidos explícitamente autobiográficos. La gran diferencia es la no presencia real de personas ajenas a la compañía, como fue usual en esa etapa, ni la incorporación de los otros a partir de talleres o laboratorios de creación. Además, en esta obra se explora, por primera vez y con enorme eficacia expresiva, el trabajo de grabación en directo. Otro de los elementos esenciales de esta propuesta es el recurso a la tarima giratoria, que nos lleva a resaltar el peso en la pieza de otros grandes objetos, como las tiras de tela. Estos dos objetos inciden materialmente en dos visiones del tiempo (como línea cronológica y como círculo) que se conectan en *Eclipsi total* como parte de esa mirada plural y abierta que ofrece Pont Flotant en sus obras. Asimismo, estos y otros muchos objetos resaltan la importancia del dispositivo escénico en la pieza, el cual cobra un protagonismo absoluto en la secuencia final.

Si bien *Eclipsi total* puede ser vista como un regreso a lo autorreferencial, en ella se desborda la propia individualidad con la consideración de los otros, en un número amplio de otras presencias, con la desmultiplicación de los intérpretes, sin duda, uno de los

aciertos de la pieza. Porque no solo interesa la propia muerte sino también la muerte de los predecesores, desde la conciencia del ciclo constante de muerte y nacimiento. Con ello la obra insiste en la relación entre nosotros y los otros, abriendo una reflexión sobre la memoria y la identidad (¿somos los otros, persistimos en los otros?), como refleja Jesús en la despedida ante su nieto [148], lo cual hace patente el peso de lo tratado en su tercera etapa. En este caso, se llega a desbordar, incluso, esa línea familiar y humana hasta llegar tanto al origen del universo como a la desaparición del sistema solar. Temáticamente, el tiempo —se podría afirmar que todo el tiempo— ocupa el centro de atención, focalizándose, eso sí, en la sucesiva experiencia de muerte, desaparición y cambio, aunque sin dejar de lado la continuidad, la acumulación y el legado, desde una perspectiva ecuánime que surge de esa unión del todo y lo propio, reconociéndose como parte de algo mayor.

Sin duda, la obra desborda lo personal, lo íntimo, para engarzarse con las fuerzas fundamentales de la vida y del universo, una conjunción que plásticamente se vehicula con esa imagen de los globos de una celebración convertidos en astros en movimiento, la cual da la justa medida —en términos tangibles también— de la dimensión humana en medio de ese inmenso devenir. La conciencia de finitud y el complejo diálogo con ella se erigen, pues, como pilares de esta creación —cargada de cierta trascendencia— que parte como un juego, uno más de los juegos —nada simples por otra parte— a los que nos invita Pont Flotant, no solo para hacernos pensar en la muerte sino como invitación a prepararnos ante ella, a ensayarla. Y es ahí, a nuestro entender, en donde la obra consigue una profundidad, un alcance, una gravedad que supone un nuevo paso hacia adelante y la entrada a una cuarta etapa con una obra a la altura de *Com a pedres*.

Bibliografía

- Batlle, Carles (2020): *El drama intempestiu*, Barcelona, Angle editorial / Institut del Teatre.
- Cornago, Óscar (2006): "Teatro posdramático: las resistencias de la representación", en Sánchez, José A. (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 219-238.
- Diago, Nel (2021): "Make Love, not War", en Pont Flotant, *Exercicis d'amor*, Valencia, Pont Flotant: 95-104.
- Inglada, Núria (2023): "Un nuevo tiempo", en Pont Flotant, *Eclipsi total*, Valencia, Pont Flotant: 81-95.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- López-Antuñano, José Gabriel (2017-2018): "Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma", *Pygmalion*, 9/10: 15-36.
- Martínez, Jara et al. (2023): *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. Siglo XXI*, Madrid, Cátedra.
- Martínez, Jara y José Gabriel López-Antuñano (2021): *El análisis de la escenificación*, Madrid, Fundamentos.
- Molina, Raquel (2014): "El Pont Flotant i la creació espectacular en *Com a pedres*", *Episkenion*, 2: 75-89.
- Muñoz, Jesús, Joan Collado y Pau Pons (2008): *Com a pedres*, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- Pons, Pau (2018): *La creación colectiva de Pont Flotant*, Trabajo Final de Máster, Universidad Internacional de La Rioja.
- Pons, Pau (2022): "Els processos de creació escènica de la companyia Pont Flotant", *Escena valenciana*, 2: 210-245.
- Pont Flotant (2015): *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, Valencia, Pont Flotant.
- Pont Flotant (2017): *El fill que vull tindre*, Valencia, Pont Flotant.
- Pont Flotant (2021): *Exercicis d'amor*, Valencia, Pont Flotant.
- Pont Flotant (2023): *Eclipsi total*, Valencia, Pont Flotant.
- Puchades, Xavier (2015): "En mi día libre, escribo un prólogo", en Pont Flotant, *Jo de major vull ser Fermín Jiménez*, Valencia, Pont Flotant: 73-81.
- Puchades, Xavier (2024): "Muñoz, Jesús", *Dramatea*, Institut Valencià de Cultura, Recurso web <https://documentacionescenica.com/dramatea/autores/autor_118/munoz-jesus>, Fecha de consulta: 3-I-2025.
- Romero, Juanma (2023): "Los puentes que nos salvan", *Primer Acto*, 365: 146-151.

- Rosselló, Ramon X. (2011): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Valencia / Barcelona, IIFV / PAM.
- Rosselló, Ramon X. (2013): "Els creadors de ficcions damunt l'escena: del *teatre autobiogràfic* a l'*autobiografia escènica*", *Caplletra*, 55: 175-197.
- Rosselló, Ramon X. (2015): "En torno al texto teatral en la actualidad: entre la pluralidad escénica y los rumbos particulares", *Las Puertas del Drama*, 46 (sin paginación), Recurso web <<https://elkioscoteatral.aat.es/las-puertas-del-drama/drama-46/en-torno-al-texto-teatral-en-la-actualidad-entre-la-pluralidad-esce-nica-y-los-rumbos-particulares/>>, Fecha de consulta: 2-I-2025.
- Rosselló, Ramon X. (2017): "Entre (con)vivir y permanecer, o cuando las criaturas de El pont flotant toman forma de libro", en Pont Flotant, *El fill que vull tindre*, València, Pont Flotant: 67-78.
- Rosselló, Ramon X. (2022a): "Contextos y procesos en la autoría teatral valenciana del siglo XXI", *Las Puertas del Drama*, 57 (sin paginación), Recurso web <<https://aat.es/las-puertas-del-drama/contextos-y-procesos-en-la-autoria-teatral-valenciana-del-siglo-xxi/>>, Fecha de consulta: 15-I-2025.
- Rosselló, Ramon X. (2022b): "La categoría 'procés' en l'anàlisi de la literatura dramàtica catalana actual", *Estudis Escènics*, 47: 29-48.
- Sánchez, José A. (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.