

Textos a part
TEATRE CONTEMPORANI

JA CREMA L'HEURA



Francisco Javier Suárez Lema



AROLA EDITORS

JA CREMA L'HEURA

Textos a part

TEATRE CONTEMPORANI

Obra guanyadora del XLII Premi Born de Teatre 2017 amb el jurat integrat per Tomàs Mestre, Salva Bolta, Fabrice Corrons, María José Sánchez-Cascado i Juan Meliá.

Edita: Arola Editors
1a edició: octubre 2018
Títol original: Arde ya la yedra
© del text: Francisco Javier Suárez Lema
© del pròleg: Alfonso Becerra de Becerreá
© de la Traducció: Júlia Mulleras Escofet
Disseny gràfic: Arola Editors
Disseny portada: Antoni Torrell
Impressió: Gràfiques Arrels
ISBN: 978-84-949270-0-3
Dipòsit legal: T 1254-2018

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, tret de l'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a l'editor o a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar, escanejar o fer còpies digitals d'algun fragment d'aquesta obra.

JA CREMA L'HEURA

Francisco Javier Suárez Lema

Pròleg d'Alfonso Becerra de Becerreá

Traducció de Júlia Mulleras Escofet

AROLA EDITORS

PUNXAR EL GLOBUS

Pròleg d'Alfonso Becerra de Becerreá

Ja crema l'heura (*Arde ya la yedra* en l'original) s'acull a la simbologia de l'espiral i intenta desafiar-la. Aquí plana una mena de conflicte filosòfic-existencial, en el qual es barregen, de manera alquímica, la vida i l'art.

Ja crema l'heura, el títol, és un palíndrom en l'original —es llegeix igual d'esquerra a dreta que de dreta a esquerra—, i pertany a la tradició lúdica i màgica de la «literatura extravagant».¹

Més enllà del bricolatge constructiu que comporta, el palíndrom té una dimensió relacionada amb tot allò que és misteriós. La simetria radical del palíndrom es pot associar amb les simetries que habiten l'equilibri dels éssers i dels ecosistemes en la natura.

L'obra del jove escriptor gallec Francisco Javier Suárez Lema punxa el globus de la forma dramàtica tancada i de la veu objectiva que se li atribueix per inserir-hi un fort caire filosòfic.

¹ Idea desenvolupada pel poeta Xosé María Álvarez Cáccamo, al pròleg del llibre de palíndroms *A torre da derrota* ('La torre de la derrota', Xerais, 1992) de Gonzalo Navaza.

A *Ja crema l'heura*, el nivell al·legòric dels personatges i la confrontació de les idees i concepcions de la vida que representen són més importants que no pas la construcció psicològica que els caracteritza ni el desenvolupament processual de l'acció i les seves conseqüències emocionals.

De fet, la meitat de les escenes desafien el mode que caracteritza la forma dramàtica realista —el diàleg— i es presenten com a monòlegs. Em refereixo a les escenes senars —1, 3, 5, 7 i 9—, en les quals els personatges mai no interaccionen de manera directa amb altres personatges. Les escenes 1, 3, 5 i 7 estan protagonitzades per una DONA que apareix sola i que parla amb altres a través de dispositius tecnològics, en una comunicació indirecta, a distància, exempta de la retroalimentació afectiva que suposa estar en relació directa amb algú.

A l'escena final, la 9, els personatges també apareixen sols, en llocs diferents, de manera simultània en intervencions que s'alternen, mentre mantenen converses telefòniques.

D'altra banda, a les escenes parells —2, 4, 6 i 8— predomina el mode conversacional per sobre del mode dialogal. La conversa es presta al parlar per parlar, a omplir el temps quan no hi ha altres al·licients fàctics, quan no hi ha res a fer, i fuig del pragmatisme i de l'utilitarisme del diàleg, construït a base d'estratègies verbals per assolir uns objectius.

En aquesta espiral simbòlica, que representa el palíndrom i que, alhora, respon a una concepció de la vida, podria semblar que als joves, que protagonitzen les escenes parells, ja no els queden gaires opcions per, a través

del diàleg, aconseguir canviar la situació en què es troben, tenint en compte que l'espiral i la repetició estanquen qualsevol impuls de progrés.

Així i tot, entre els joves, la noia s'amotinarà contra aquesta espiral i planificarà un sabotatge. Intentarà punxar el globus.

L'obra comença, d'una manera fragmentària, emplaçant els leitmotiv dramàtics que, posteriorment, s'aniran desenvolupant: *Balloon Dog* (els gossos d'acer brillant i polit de Jeff Koons); les obres d'art com a valor de mercat; la relació entre la salut i les actituds i idees; la pressió arterial i la ment; els diners i la tecnologia aïlladors; els límits del poder i dels diners; la precarietat econòmica i la dificultat per accedir a un lloc de treball, d'acord amb la preparació i la vocació de la majoria dels joves, al voltant dels 30 anys; la megalomania (en els preus desorbitats d'algunes obres d'art, en l'exercici ambiciós i sense escrúpols de l'acumulació de riqueses...); allò «anestètic» o l'estètica anestèsica d'allò polit; la capacitat per escollir a la vida; la catàstrofe, tolerar la frustració...

A continuació, aquests leitmotiv s'aniran articulant, a través d'una dosificació que els dota de tensió dramàtica, i els suspèn en una escena, per alternar-los amb d'altres i anar reprement-los i desenvolupant-los de manera successiva i alterna.

Fins a la 7, les escenes senars es contraposen a les escenes parells. Les escenes 1, 3, 5 i 7 estan protagonitzades per una DONA multimilionària, mecenes i col·leccionista d'art que, més enllà d'una caracterització psicològica individualitzada, respon a un personatge al·legòric que

aglutina diverses idees: la megalomania, l'hedonisme, la malaltia, l'elitisme, el control... La DONA de les escenes senars no té nom propi, viu sola en una casa de luxe, envoltada de murs i acompanyada per dispositius d'alta tecnologia.

Les escenes 2, 4 i 6 estan protagonitzades per joves, al voltant dels 30 anys, amb noms escurçats que semblen hipocorístics o sobrenoms: SAMSÀ, ARTO i VITA.

Es tracta de tres joves en situació de precarietat a nivell laboral i econòmic. SAMSÀ és un arquitecte a l'atur, ARTO ha estudiat Administració i Direcció d'Empreses, però treballa en una gasolinera i VITA ha estudiat Història de l'Art i ha fet un doctorat en avantguardes, però treballa en una pizzeria —escombrant i fregant plats— els matins, i de tardes cuida infants a l'altra punta d'una ciutat on els seus pares van emigrar a la recerca d'un futur millor.

Igual que la DONA de les escenes senars, els tres joves, més que no pas personatges psicològics individualitzats, funcionen com a personatges al·legòrics que aglutinen diferents idees en pugna, oposades a les idees encarnades per la DONA de les escenes senars: la classe popular, l'assumpció dels somnis trencats, l'acceptació del fracàs i la gestió que se'n fa, el neguit davant la injustícia i, en el cas de la noia, la rebel·lió davant la impostura i la hipocresia, com el nen d'aquell conte que cridava a l'emperador que anava despullat.

Entre les nocions en confrontació, dins de *Ja crema l'heura*, potser una de les més productives, latent al llarg de tota l'obra, és la relació de l'art i dels personatges (les persones) amb la natura, amb la terra i amb els éssers que

l'habiten. El cap de vaca podrit a l'interior d'una vitrina plena de mosques, de Damien Hirst, els gossos d'acer polit de colors, de Jeff Koons, l'arbre minúscul que hi ha al centre del jardí i del qual la DONA no coneix ni el nom, la casa de disseny, fortificada, construïda sobre un terreny guanyat a la taigà... tot apunta a una escissió respecte a la natura. Podem, fins i tot, sentir el so de la terra, «com una queixa impossible de desxifrar» (Escena 2).

El regne animal i vegetal rebutjat en aquella casa domotitzada, en els gossos de pedigrí, en les obres d'art que buiden la seva pròpia representació, com és el cas dels gossos de Jeff Koons, o que la violenten, el cap de vaca podrit de Damien Hirst. El mateix cos humà malalt, per aquesta escissió d'allò que és natural, de la connexió amb la natura i amb allò primari, que substitueix el contacte pel control a través de la tecnologia. La DONA, malalta i aïllada en el seu poder econòmic, que es controla la pressió arterial i es comunica amb altres persones a distància, a través de dispositius tecnològics. Tots aquests elements són, d'alguna manera, un paradigma d'una societat asèptica que ha donat l'esquena a valors primigenis i antropològics, com la solidaritat i l'empatia entre les persones o la relació sostenible i ecològica amb l'entorn.

La por a la natura tenalla la DONA, que s'empara darrere els diners, com un baluard salvífic, del qual també formen part les obres d'art que es poden col·leccionar, és a dir, les obres d'art que es poden convertir en propietat privada.

«[...] Els diners són el maleït cinquè element, ho entens, vida meva? La gent se les deu tenir més sovint amb

els diners que amb el foc. La gent es deu enfrontar als desafiaments dels diners més que a qualsevol desafiament que pugui provocar un tifó de vent i aigua, m'entens? Sí. Sí. Sí. Llavors contesta'm només una cosa. Per què tinc por? Sí. Collons. Por. Jo tinc por de l'aigua. Del foc. De l'aire. De la terra. No en aquest ordre. No tinc por dels diners. No m'has contestat. Sí. Sobre la por. Per què jo? Per què a mi? Jo no hauria de tenir por. I tinc por del soroll del meu interior. Un soroll que prové de la terra. Sota els peus. Tel·lúric. [...]» (Escena 5).

Curiosament, aquesta desconexió dels valors originals, dels orígens, se suplanta, simbòlicament, per la recerca compulsiva de l'etimologia de les paraules amb què també s'intenta representar i crear un món controlat, que es pugui posseir. Paraules com «bàlsam», «sublim», «farta», «tròfica», «afectar», «insistir», «desastre», etc.

La DONA es preocupa per l'etimologia, per l'arrel de les paraules que representen el món. Però no s'interessa per l'arrel dels actes i dels éssers que el constitueixen, més enllà dels actes performatius del llenguatge, a través dels quals pot adaptar i crear la realitat al seu gust. Els diners i les paraules són eines que ella utilitza al servei del món paral·lel on viu, aquest món escindit de la resta i de la natura i els seus elements primaris.

A l'obra hi apareix també la imatge d'unes arrels que algú dibuixa en un plànol. Unes arrels dissenyades, que no són reals. I les arrels reals i invisibles de l'arbre minúscul del centre del jardí d'aquesta casa cuirassada,

que acaben, finalment, esquarterant els murs, en un acte simbòlic de rebel·lió.

Sens dubte, el tema de les arrels és a l'origen i a l'arrel de *Ja crema l'heura*.

Curiosament, malgrat el seu desarrelament de la natura i de les persones, sembla que la DONA busca la redempció en l'art, en la possessió d'obres d'art. Hi ha un intent, en la DONA, de casar art i misticisme o transcendència —encara que el seu enfocament estaria equivocat, des del punt de vista de la filosofia de Byung-Chul Han,² que és subjacent a *Ja crema l'heura*.

«DONA: Schumann va embogir intentant compondre una simfonia en «re» menor. El «re» menor inspira contemplació. Espiritualitat.» (Escena 8)

Una espiritualitat que xoca amb l'estètica d'allò que és polit i impecable, que representen les escultures de Jeff Koons i, paradigmàticament, el *Balloon Dog* que apareix a l'Escena 8. Un art que elimina qualsevol interpretació, «buidada de qualsevol tipus de profunditat, de qualsevol tipus d'abissalitat, de qualsevol tipus de fondària»³ i que sembla que busqui el tacte, un sentit que es relaciona amb la materialitat de l'objecte i que elimina la distància necessària per a la contemplació i perquè puguin emergir la màgia i la mística.

La DONA intenta emparar-se en la filosofia zen i en l'elogi a la contemplació silenciosa i passiva i, sobretot,

2 Byung-Chul Han (2015): *La salvación de lo bello* ('La salvació d'allò que és bell'), Barcelona, Herder.

3 Byung-Chul Han (2015): *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder: pàg. 12

en l'«estima't a tu mateix/a». Però aquesta contemplació i aquest amor propi apareixen escindits del fluir natural, mediatitzats pels dispositius tecnològics que envolten la vida de la DONA. La seva salut trenquívola, amb sorra a la vesícula i amb una pressió arterial perillosa, delata aquest estrès i aquesta desconexió de la natura i de les coses petites. També el seu afany megalòman i els seus escuts i torres defensives, avalats pel poder econòmic, són un altre motiu per fulminar el floreig d'una espiritualitat, d'allò místic o d'allò transcendent.

«DONA: Cosme el Vell, un dels Mèdici, preocupat per la seva ànima, va preguntar una vegada al Papa Eugeni IV: «Com puc garantir-me la salvació eterna sense renunciar a la meva fortuna?» I el Papa li va dir: «Doni deu mil florins al Convent de Sant Marc». Segle xv. Deu mil florins eren una fortuna. L'art permet als diners conviure amb allò que és sagrat, estimada.» (Escena 8)

Aquesta recerca aparent d'allò que és sagrat queda fulminada per la malaltia de la megalomania i de l'excés de control. Els diners són el déu i es converteix en déu qui els posseeix. Però qui els té ha de vigilar-los i mai no assoleix la llibertat, ni pot moure's pel món amb despreocupació.

Els diners, en aquesta obra, estan representats pels emirs de Qatar i pels pous petrolífers. Aquests diners lligats a l'explotació del planeta i a la contaminació, són al cim de la plutocràcia, dels reis d'aquest món on es competeix i on es mou la DONA.

En correspondència i contrast amb la casa de disseny de la DONA, enmig del bosc, apareix la ciutat recoberta per

un halo de contaminació. És una altra imatge poderosa de l'obra.

En aquesta ciutat, un parc envoltat d'edificis que gairebé no deixen passar el sol. En aquest context apareixen els tres joves, al voltant dels 30 anys; tots tres aguanten el tipus com poden, en plena joventut, a base de feines precàries molt allunyades de les seves expectatives i desitjos. Un retrat gairebé distòpic.

«ARTO: No avançar. Aquesta sensació. Parlo de quan somio i tot això; de quan dormo. Somiar que camino i no avanço ni un pam, m'entens? Últimament ho somio sovint.

SAMSA: No sé què vol dir.

ARTO: Ho vaig buscar. No crec en aquestes merdes, però diuen que està relacionat amb la falta de diners. Amb problemes econòmics i aquestes coses. Estar esperant l'èxit i que no arribi. Problemes a la feina. El rigor científic de tota aquesta merda? No ho sé. No és creïble, saps? Però aquí està. A les nits hi somio. Caminar i no avançar.» (Escena 2)

Viure per treballar o treballar per viure? Fer una feina gratificant que contribueixi a l'autorealització personal o una feina que només serveix per guanyar diners, pocs diners; una feina de moltes hores, una feina que no té res a veure amb els estudis ni amb el que es voldria fer.

«VITA: [...] Què fas, quan surts de la gasolinera?

ARTO: Quan surto?

VITA: Quan acabes el torn. Amb el temps lliure.

ARTO: Divertir-me. Descansar. Evitar preocupar-me.
Això faig.

VITA: I tu? (**A SAMSA**).

SAMSA: Buscar feina.» (Escena 4).

No només l'halo de contaminació que envolta la ciutat i els edificis alts, que gairebé no deixen passar els rajos de sol al parc que tanquen entre ells, ni la casa fortificada en terrenys robats a la taigà; el procés biològic a l'oceà àrtic on viuen les balenes blaves, els pingüins, les foques... també. L'equilibri ecològic del planeta i la interdependència entre les seves diferents parts estan en joc entre la xarxa temàtica que orbita aquesta obra.

Lligat a la consciència ecològica i biològica apareix el tema de la mort, insistent i paradoxalment abordat pels joves, concretament per SAMSA. La velocitat creixent a què vivim, les presses inútils a què ens sotmetem. Aquest assumpte no es toca de manera superficial o esporàdica durant el desenvolupament de l'obra, sinó que apareix en diferents escenes de manera directa, tractat en les converses filosòfiques i existencials dels joves, o bé evocat en els intrèpids esforços de la DONA multimilionària per mantenir la seva salut precària.

«VITA: De totes maneres, crec que no es pot arribar al final de la vida i dir: «Ha tingut sentit». És impossible. La gent s'afanya a viure. Dues vides en una. És el que crec. Com si així en traguessin profit. No heu tingut mai la sensació aquella d'estar nerviosos, inquietos, atrafegats, per alguna cosa? Vull dir una sensació interna. I sentir que la vida s'accelera. Però

al final descobreixes que res va més ràpid. Que tot es resumeix en la refotuda eterna repetició del mateix. L'etern retorn, m'explico? És només alguna cosa que passa aquí dins (**s'assenyala el cap**). Desorientació. Dins de cadascun de nosaltres hi ha un accelerador de partícules. Així que què és, el que necessitem? **Pausa**. Lentitud. Una bona dosi de lentitud.» (Escena 4).

Allò polit —allò que ens reflecteix i que, per tant, no emet l'amenaça de la resta d'elements, d'allò diferent, d'allò desconegut— apareix simbolitzat en l'art de Jeff Koons, concretament en els seus gossos *Balloon Dog*, o en la *Balloon Venus*, que representa una dona en postura de part, però que en lloc de deixar sortir d'entre les seves cames una criatura humana, en deixa sortir una ampolla de xampany Dom Pérignon. La depilació del pubis a la brasilera. Els mòbils que s'autoregeneren esborrant de les seves pantalles qualsevol mostra d'haver estat usats, qualsevol tipus d'imperfeció, qualsevol tipus de ratlla o de rascada, mantenint una aparença perfecta.

«VITA: La clau són les obres polides. La gent no se sent mai amenaçada per les obres polides. No hi mostren cap rebuig. És el temps que ens ha tocat viure. El temps de la societat que es lliura a les coses que no ofereixen resistència. La societat que no vol sentir parlar de res que sigui negatiu. De res que sigui lleig. Salven aquests gossos d'acer polit. Paguen milions per aquests gossos setinats.» (Escena 4).

Aquí podríem dir que es troba la medul·la de *Ja crema l'heura* el concepte d'un tipus d'art contemporani que es mostra aliè a la ferida, que fa desaparèixer qualsevol rastre d'incomodat, de neguit; un art bonic, polit, perfecte, sense fractures ni costures. Un concepte artístic que s'estén a un estil de vida cada vegada més hipertrofiat pel consum.

Es podria dir que Francisco Javier Suárez Lema, després de llegir *La salvación de lo bello* (2015) de Byung-Chul Han, concretament el capítol sobre «Lo pulido» ('Allò polit'), hauria reaccionat composant una obra teatral en la qual explora aquest debat filosòfic, que acobla estètica i vida per operar, a través d'aquesta composició, un acte venjatiu.

Ja crema l'heura utilitza el drama per posar en conflicte dues idees antagonistes, amb el pivot central en l'estètica d'allò polit de què parla Byung-Chul Han, per rescabalar-se i mostrar tot el dolor que hi ha darrere.

El *Balloon Dog* s'erigeix, així, en un símbol poderós d'una elit, de la plutocràcia de l'art, que pretén mantenir la societat anestesiada. Un art innocu i banal adequat per mantenir l'estatus quo de la societat classista que el promociona.

Les evasives en les respostes dels fragments de les entrevistes a Jeff Koons, que es reproduïxen en VEU EN OFF abans de les escenes 8 i 7, són el reflex de l'art evasiu que *Ja crema l'heura* li atribueix.

En analogia amb la megalomania en els preus exorbitants —de milions d'euros— als quals arriben aquestes obres d'art contemporani, com una aspiradora ficada en

una vitrina, o el cap de vaca mig podrit, i amb l'absurditat d'aquesta megalomania, apareix, a *Ja crema l'heura*, el motiu del Palau del Poble, de Ceausescu, a Bucarest (Romania). Una obra arquitectònica megalòmana, l'edifici més gran del món després del Pentàgon, escollit, de manera extravagant, com l'obra d'art preferida per presentar-se al concurs de la beca que concedeix la DONA multimilionària.

Les escenes parells —2, 4 i 6— s'alimenten de relats de pensament, en les converses dels joves, algunes de marcat caràcter existencialista, com quan aborden el tema de la mort o de la feina i el sentit de la vida, o la capacitat per escollir. Aquestes escenes parells i el que representen també s'alimenten, en contraposició amb les escenes senars, de relats de vida que ens situen, d'una manera rugosa i crua, davant d'una realitat severa i fins i tot cruel. Una imatge en què les ferides i les esquerdes contrasten fortament amb aquesta estètica de d'allò polític.

«VITA: Vols que et digui una cosa sobre la fletxa? La fletxa de l'ordre natural de les coses. Mira, la meva mare va treballar tota la seva punyetera vida en una empresa d'automòbils. (VITA fa un cop d'ull als discos que hi ha a la caixa mentre parla). En una cadena de muntatge. Veient portes de cotxes cada dia de la setmana. Quaranta vehicles fabricats per hora. Gairebé dos mil cotxes al dia. Ella s'encarregava de les portes. De l'acoblament. Vint minuts per porta. Ni més ni menys. La resta de coses les fan els robots. Has estat alguna vegada en una fàbrica de cotxes? És com ser a

Matrix. En una pel·li de ciència ficció. Doncs ara imagina la meua mare allà ficada, mentre jo creixia. Mentre jo estudiava. Mentre jo triava discos a botigues de mala mort. Mentre la fletxa de què parles avançava. Ella sempre amb una paraula a la boca. «Renúncia». S'ha de saber renunciar a coses. «Per tirar endavant», deia. «Per millorar». Sempre amb aquest mantra a la boca. I saps què passa, en aquest «mentrestant»? —què passava dins seu, dins del seu cos? Doncs passava que l'*ordre natural* de les coses feia la seva feina. Un condrosarcoma en grau tres.» (Escena 6).

Una altra característica de *Ja crema l'heura* que m'agradaria destacar, per la significació especial que té en la composició i el sentit de l'obra, són les didascàlies. Aco-tacions en què el dramaturg mai no ha volgut mantenir la veu objectiva, paradigmàtica de la forma dramàtica, sinó que delaten la seva posició davant de l'escena, algunes vegades com a narrador omniscient d'una novel·la —que sap què succeeix a les entranyes dels personatges:

**«VITA mira ARTO. Ell interpreta la mirada de VITA:
«Ok, la DONA és realment del tot *sui generis*».**
(Escena 8).

I altres vegades com a observador, un espectador privilegiat, potser el director teatral, assenyalant la cadència i el to del moment:

«Pausa llarga. Més llarga. Cadascun amb els seus pensaments. Esperem que s'aposenin. Que es calmi la polseguera.» (Escena 6)

«La DONA estira els braços sobre el teclat del piano. Segueix amb el cap recolzat sobre el teclat. No se li veu bé la cara, però sembla que tingui els ulls inflats. De plorar?» (Escena 9).

Les correspondències entre motius temàtics i simbòlics teixeixen una xarxa, entre unes escenes i les altres, que dona una estabilitat al discurs i en reforça la dimensió mística i màgica. VITA, per exemple, pateix per la renúncia i per l'esperança; les considera una trampa per no avançar a la vida, i pren com a exemple la desventurada història de la seva mare. La DONA que apareix sola davant nostre, a la seva casa de luxe, amb el jardiner només present a través d'una ombra al fons, té un arbre que no creix —i del qual no sap el nom— al centre del jardí. Aquest arbre i la seva falta de desenvolupament són motiu de fúria per a la DONA que, esperonada per aquesta fúria, decideix acomiadar el jardiner, que fa molts anys que treballa a la casa. Quan està a punt d'acomiadar-lo, a l'escena 7, ens assabentem que l'arbre és un *Ginkgo biloba*, l'arbre de l'esperança, un arbre d'origen japonès que va ser capaç de resistir els atacs d'Hiroshima però que, en canvi, no aconsegueix créixer al jardí de la casa de luxe de la DONA.

Un altre exemple d'aquests efectes d'emmirallament, que produeixen una aurèola de misteri i de profunditat, és l'experiment d'uns científics, que ens descriu la VEU DE L'ÀUDIO al començament de l'escena 5, en què un grup

de simis és dissuadit de pujar per unes escales per agafar unes bananes. Quan un dels micos intenta escalar, els científics tiren sobre els altres, que segueixen a terra, aigua freda, de manera que, amb el temps, la resta colpejaran de manera dissuasiva qualsevol ximpanzé que pretengui pujar per les escales. La generalització de les pallisses a qui intenti ascendir per les escales s'anirà perpetuant, fins i tot quan, progressivament, se substitueixen d'un en un els integrants del grup, fins al punt que segueixen operant de la mateixa manera quan ja no queda cap dels simis del principi i fins i tot quan mai no han rebut un doll d'aigua freda.

A l'escena 6, en aquesta mena de rendició dels joves sobre assolir o no els somnis, fa eco el fons de l'experiment que se'ns ha descrit al començament de l'escena 5 i, retroactivament, s'emmiralla també en la resta de les escenes parells —la 2 i la 4—, en les quals assistim a aquest impàs on sembla que viuen els joves, exiliats de les seves metes.

Ja a l'escena 8, quan són al Museu d'Art Contemporani, davant del *Balloon Dog* de Jeff Koons, i a punt de dur a terme el pla de rebel·lió ideat per VITA, sorgeix, de manera explícita, l'herència de la por que, com una cadena, impedeix avançar i fins i tot visualitzar altres possibilitats millors respecte a allò que ens ha tocat viure.

«ARTO: Fins i tot càmeres ocultes. Personal de seguretat. Detectors i aquestes coses.

VITA: Ahà! L'anatomia de la por.

ARTO: No siguis tan críptica. Què insinues?

VITA: M'ho ensumo. Aquesta por no és teva.

ARTO: No és meva?

VITA: Anys d'aprenentatge cultural. L'has interioritzat. N'has interioritzat les normes. Les premisses més elementals.

ARTO: N'he interioritzat les premisses? De qui?

VITA: Dels qui controlen el món, coi. És la natura fallida dels homes.» (Escena 8).

No obstant això, *Ja crema l'heura* aconsegueix remoure, més que no pas resoldre, aquests conceptes ideològics. Sembla que les coses es reubiquen al final de l'obra per un acte de justícia poètica. Potser un acte de confiança en la capacitat que tenen els ecosistemes per *resetejar-se*, per regenerar-se i reconfigurar-se, per anar col·locant cada cosa al seu lloc.

El moviment de les onades, la simetria del yin i el yang, els eixos d'equilibri, l'eix de la Terra per al moviment de rotació, l'eix al voltant del qual s'articula un palíndrom com *Ja crema l'heura*, garanteixen el triomf de la vida. I en aquesta obra, de manera subtil, sembla que triomfa la vida a base de punxar aquest globus inflat i polit desconnectat de les arrels. Les arrels que s'enfonsen dins la terra i esquerdisen els murs i els baluards.

«ARTO: Aquesta frase no és seva. La va llegir en un grafiti pel carrer.

VITA: «Arde ya la yedra».

ARTO: La vida és això, no trobes?

VITA: Una heura cremant?

ARTO: No, hòstia. Una repetició. Un bucle. Un palíndrom. Canviar per seguir igual, ho pilles?

VITA: La vida és això. [...]» (Escena 9).

JA CREMA L'HEURA¹

Francisco Javier Suárez Lema

¹ Traducció literal del títol en castellà *Arde ya la yedra*.

«Som una impossibilitat en
un univers impossible.»

RAY BRADBURY

«Per a vostè, que ja no la té, la llibertat
ho és tot. Per a nosaltres que sí que
la tenim, és merament una il·lusió.»

E. CIORAN.

Primer, tot ombrívol. Abans que tot comenci —en la foscor— se sent un eco subterrani. Una remor que es va fent cada vegada més audible; una mena d'aura que precedeix el terratrèmol. Un xiuxiueig de la terra. D'alguna cosa sota terra. Alhora que se sent el so, es podrà veure una pantalla en blanc amb una mà que dibuixa una ratlla negra. Sense més ni més. Una simple ratlla negra sobre un fons blanc. Així durant uns quants segons. El so i la ratlla negra a la pantalla blanca. Quan el so desapareix, i també la imatge de la pantalla, altra vegada en la foscor agafa el relleu una Veu en off.*

(Per intentar reproduir el so a què es fa al·lusió, l'autor agafa —com a referència en el moment d'escriure l'obra— l'enllaç següent, extret d'internet, en què es reproduïxen els sons gravats de l'exploració i perforació més profunda que ha fet l'home sobre l'escorça terrestre: <https://vimeo.com/80266870>).

VEU EN OFF: Existeixen un total de cinc gossos d'acer brillant i polit. Cadascun —d'un color diferent— pertany a algun dels col·leccionistes més potents del planeta. El gos blau és propietat de la Broad Art Foundation, el

gos groc pertany al financer Steven Cohen, el vermell a l'empresari grec Dakis Joannou i el gos color magenta és propietat de l'emprenedor francès François Pinault. El gos taronja —aquests dies en exposició temporal en un museu famós— se subhastarà imminentment a Christie's, que espera arribar amb la venda als 60 milions de dòlars.

A mesura que la Veu en off arriba al final, comença a fer-se visible la imatge d'una casa a centenars de quilòmetres.

ESCENA 1

(Una casa a centenars de quilòmetres) de qualsevol ciutat. Enmig de l'espessor d'un bosc. Envoltada de murs alts. Un jardí enorme despoblat en el qual destaca un arbre petit que ocupa l'espai central. Uns gossos —de pedigrí, esclar— sobre la gespa del jardí que esperen que alguna cosa trenqui la calma, el tedi. Només una nota d'un piano que arriba des de l'interior d'una sala espaiosa de la casa. Una Dona asseguda. Un piano a la sala. No el toca. La melodia procedeix d'un fil musical. Ella es pren la pressió en un dels braços amb un aparell sofisticat. (El que se sent del fil musical és un acord de «re» menor tocat intermitentment. Només l'acord de «re», una vegada i una altra).

DONA: 16,9. És una pressió alta. Només l'art em calma. Només l'art em fa de bàlsam. Aquest artista toca durant set hores un acord de «re» menor, intermitentment. Em diuen: «Posa-te'l. Escolta'l. Et baixarà la pressió. Notaràs com les costelles se t'eixamplen. Com els òrgans interns se't relaxen».

L'interromp el so d'una trucada. Ella l'escolta directament a través d'un aparell que du a l'orella. Sense cables. No s'esglaia amb les interrupcions. És un exercici al qual està habituada.

DONA: Endavant. Envia'm tots els candidats. Vull algú per a aquesta beca. Sí, sí, sí. Una cosa més: busca en un diccionari etimològic l'origen de la paraula «bàlsam». Sí. *(La DONA reprèn el soliloqui anterior.)* Vaig comprar-me un piano només per tocar un «re» menor i no en soc capaç. Si ets un geni, ets un geni. El meu dit s'acosta a la tecla

Sé quina tecla és. Sé exactament la pressió que he d'exercir sobre la tecla i l'interval exacte que ha de transcórrer entre pulsació i pulsació, però no és això. És el caràcter sublim. Jo no puc tocar un acord de «re» menor intermitentment, durant set hores, sí, i dir que he creat una composició, perquè aquest home *(fa un gest assenyalant la música que se sent a l'habitació)* ja se m'ha anticipat. Ja s'ha anticipat a tothom.

Ja està. Així que ara tinc un piano a casa i no sé què en faré. *(Una trucada la torna a interrompre.)* Digues. Sí. Bàlsam. Del semita: *Baal Shemen*. 'Oli del senyor'. D'acord. I la paraula sublim. Sí. Busca-la. *(Acaba la trucada)*.

La DONA pica de mans a l'aire i el fil musical s'apaga.

DONA: El cervell és l'únic òrgan que no et pots retocar. No pots entrar a una clínica de cirurgia i dir a un home: «Tinc milers de milions d'euros. El meu marit és propietari

de gasoductes i té diverses multinacionals petrolíferes. Vull que augmenti el meu coeficient intel·lectual. No pateixi pels diners. Vull ser una dona guapa per fora i insultantment intel·ligent per dins. Els diners no són un problema». El metge em mira i sap què dir a una dona com jo: «El cervell no és un got que s'ha d'omplir, sinó un llum que s'ha d'encendre. El miro i ho entenc. El cervell no es toca. Vens amb el que vens. Pots tocar-te tota la resta. Els ulls, els pits, les costelles, la mandíbula, la mel·sa, els pòmuls, el còlon, la pell, el cor, les natges. I passa el mateix amb la maleïda pressió arterial. M'han donat tota mena de fàrmacs. Puja i baixa, puja i baixa. «L'ha d'equilibrar», em diuen. «Tinc diners, posin-me-la a lloc, collons!» Puja i baixa. Tant és. Em diuen: «És una qüestió mental». «Mental?» «Sí», responen, «mental: perquè la ment està connectada al teu cos. A la sang. Als enzims. Als vasos sanguinis». «Així doncs», pregunto, «amb la ment puc parlar als meus vasos sanguinis? És això?» «Sí. Pot enviar-los missatges. Pot fer que s'eixamplin o que es constrenyin. La seva ment és una directora d'orquestra». La meva ment és una directora d'orquestra i se li ha amotinat el dels platerets.

Pausa. Gairebé se li escapa el riure. Ha après a contenir-se amb els anys. O potser mai no va saber riure.

DONA: «Citi'm tres dels seus artistes preferits». Era a la inauguració de la meva galeria a Moscou. El meu marit en un segon pla. «És la teva nit. La teva festa». Jo parlant amb la *jet*. Amb les elits polítiques i culturals. Hi havia caps de cases reials, presidents. Tots volien sortir a la foto amb