

DENISE DESPEYROUX

TEATRO DENISIÁCO

ÓMNIBUS TEATRO, 30



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO, 30

© De los textos, Denise Despeyroux

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Primera edición: noviembre, 2025

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 979-13-87624-22-4

Thema: DD

Depósito legal: M-21286-2025

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO

<i>Teatro denisíaco o cómo salir del laberinto de Ariadna</i>	11
---	----

OBRAS

<i>La tentación de vivir</i>	19
<i>El planeta añil</i>	79
<i>Paciencia debe morir</i>	127
<i>Tiempos mezquinos</i>	207
<i>La omisión del si bemol tres</i>	265
<i>Salvar a Apollinaire</i>	317
<i>Misericordia</i>	397

*Al ejército de terapeutas ocasionales
que me han acompañado a lo largo
de los últimos 15 años*

Prólogo

Teatro denisiaco o cómo salir del laberinto de Ariadna

Ten paciencia con todo aquello que sigue sin resolverse en tu corazón; intenta amar las preguntas como si fueran habitaciones cerradas o libros escritos en una lengua extranjera.

RAINER MARIA RILKE

Acumulo principios. Principios de cartas que comienzo con esperanza hasta que olvido a quién iban dirigidas o me pregunto si serán contestadas. Principios de sueños que recuerdo concienzudamente hasta que algún detalle me conduce a otro sueño y me hace perder el hilo. El hilo narrativo. Colecciono principios de hilos narrativos como este. Principios de prólogos como este. Principios donde me distraigo de los finales, de los propósitos, de la posible libertad que espera al otro lado.

¿Cómo vencer la tentación de las olas mientras se cruza el mar Rojo? ¿Cómo lo hacen ustedes los que triunfan, los que crecen, los que prosperan? Acumulo también principios de fracasos, que son exactamente iguales a cualquiera de los principios de éxito que, por supuesto, también acumulo. Acumulo promesas que me cambian la vida y acumulo también cambios de vida. A veces tantos que dejo incluso de saber qué vida estoy viviendo o quién la vive en mi lugar. Acumulo disonancias cognitivas como esta.

Debajo de todo esto hay un secreto. Un secreto que se multiplica en más secretos y que hace ya demasiado tiempo busca convertirse en una historia que pide ser contada, cada vez con mayor insistencia. ¿Qué pasa cuando una historia se pone impertinente? Pasa que se entromete donde puede, llevándote a vivir y a contar, quién sabe si para sobrevivir o para disimular, otras historias que nadie acaba de entender nunca del todo.

Hace ya tiempo que la vida encuentra la manera de recordarme que existe esa historia empecinada en ser contada. Creo que la última vez fue a través de un ictus, en realidad dos. En realidad, un infarto bulbomedular lateral que acabaron llamando síndrome de Wallenberg incompleto. Para mi suerte, incompleto. De algo tenía que servirme mi costumbre de coleccionar principios.

* * *

Siempre he creído, porque a menudo lo he experimentado, en el poder sanador de la escritura. Por supuesto, también en el poder sanador del arte. El único problema es que la capacidad de sanación de ese arte o de esa escritura puede verse un tanto mermada al exponerse al mundo, o al no lograr exponerse a él. Ambas posibilidades asustan, y tienen para los creadores consecuencias inciertas y razones muchas veces incomprensibles.

Cuando comencé a dedicarme al teatro, tenía, como consecuencia de mi formación filosófica, una mirada romantizada y respetuosa hacia la crítica. Imaginaba al crítico como esa especie de espectador humilde y privilegiado que, en la estela de Walter Benjamin, se comportaría ante la obra con la delicadeza y el poder de un alquimista frente a una hoguera en llamas. La labor del crítico es diferente a la del comentarista. Frente a ese fuego que es la obra, el comentarista procede como un químico, interesado en su análisis únicamente por las maderas y las cenizas, por lo que ha sido; en cambio, el crítico atiende solo a la llama, a lo que aún arde, pues esta conserva un enigma: el de lo vivo. Así, la pregunta del crítico es la pregunta por la verdad que yace oculta en la obra de arte, la verdad que ha de ser rescatada. Con el tiempo comprendí que los críticos, en general, no suelen interesarse por estas veleidades metafísicas.

* * *

No sé las veces que he autocensurado este prólogo. Prefiero no contarlas. Acumulo demasiados principios de confesiones que nunca haré, y estas líneas amenazan a cada rato con convertirse en otro de ellos. Pero yo quería hablar de Ariadna y de ese laberinto donde se esconde un secreto de familia.

No deja de ser curioso que tanto Pasifae, la madre de Ariadna, como Minos, su padre, pidieran ayuda al mismo arquitecto, el excepcional

Dédalo. Ella le encargó construir una vaca de madera que usó como disfraz para seducir al toro blanco del que se enamoró, y poder copular cómodamente con él. Este excéntrico capricho en realidad fue culpa de su marido y de Zeus, pero no entraremos en detalles. Lo importante es que, cuando nueve meses más tarde Pasifae dio a luz a esa criatura mitad hombre mitad toro, su marido Minos encargó a Dédalo la construcción de un intrincado laberinto donde esconderlo. Como rey de Creta y en venganza por la muerte de su hijo Androgeo, Minos ordenó que cada nueve años el Minotauro fuera alimentado con los cuerpos de siete jóvenes y siete doncellas atenienses entregados en sacrificio.

Por supuesto, fueron muchos los héroes aspirantes que murieron en el laberinto tratando de asesinar al Minotauro antes de que Teseo llegara a Creta, dispuesto a liberar a Atenas de ese sanguinario tributo. No detallaremos los antecedentes de Teseo porque nos interesa Ariadna, que lo convirtió en el protagonista de la aventura desde que se enamoró de él.

* * *

La historia es conocida. Ariadna entrega a Teseo un ovillo que le resultará fundamental para no extraviarse en el interior del laberinto. Al ayudar a Teseo, Ariadna traiciona a su padre, a quien el Minotauro le servía como herramienta de poder y símbolo de autoridad; a su madre, que lo engendró y dio a luz; y también a esa pobre criatura híbrida que no deja de ser su hermano.

Antes de la entrega del famoso ovillo, Teseo le promete a Ariadna que huirán juntos a Atenas, donde la convertirá en su esposa. Según algunas versiones, no es solo el ovillo lo que le entrega la muchacha, sino también una corona luminosa con la que el joven podrá guiarse en la peligrosa oscuridad del laberinto. ¿Sería acaso la corona deslumbrante que el dios Dioniso le regaló de niña cuando, a escondidas, se la llevó a una gruta? No se menciona ese secreto detalle cuando se narra el mito de Ariadna, como si su pasado no tuviera nada que ver con la historia de traición y abandono que vivirá cuando huya de Creta. Conforme avanza la historia, mi sensación es que surgen demasiados interrogantes para creer que esa traición es tan vulgar como parece.

Ariadna huye con Teseo en la nave que espera al héroe para llevarlo de regreso a casa. En el camino, se detienen en la isla de Naxos. Allí, los amantes pasan una noche de amor que es fácil imaginar idílica y

llena de promesas. Horas más tarde, mientras Ariadna duerme, quizás más feliz que nunca, Teseo se marcha con su tripulación, dejándola abandonada, lejos de los suyos, en aquella isla desconocida. Aparentemente, el abandono de Teseo es uno entre tantos de esos abandonos repentinos, crueles, inexplicables e inexplicados.

Pero la historia de Ariadna no acaba ahí. No conviene olvidar que en esa isla comienza un nuevo capítulo. De hecho, podríamos elegir contar esta historia y no la otra, como hace Hugo von Hofmannsthal cuando escribe el libreto de la ópera de Richard Strauss, *Ariadna en Naxos*. Respecto al capítulo que comienza en esa isla, todo el asunto de Teseo, el minotauro y el laberinto es apenas un conjunto de antecedentes.

El día que Ariadna despierta en la isla de Naxos, abandonada y traicionada lejos de su hogar, el protagonista ha dejado de ser Teseo, el dudoso héroe a quien ella protegió a costa de traicionar a los suyos y de perder algo tan fundamental como el derecho a la pertenencia. Tampoco lo es Dioniso, ese dios lujurioso que todavía está por llegar, para enamorarse de ella y quién sabe si redimirse o no. La protagonista indiscutible es Ariadna y, como suele ocurrir con los personajes de los mitos, los destinos que la aguardan son numerosos. Solo uno de ellos es feliz, aquel en el que Dioniso la rescata en un carro de bronce para convertirla en su esposa. Todos los demás son destinos trágicos, en los que Ariadna muere, bien por Teseo o bien por Dioniso: se ahorca en la isla de Naxos; embarazada de Teseo, muere en el parto; la atraviesa una flecha de Artemisa, por orden de Dioniso; se convierte en piedra cuando combate junto al dios en la isla de Argos y Perseo agita ante ella la cabeza de Medusa.

Demasiadas muertes y tal vez más de una traición. Pensando en aquella corona luminosa, yo me hago una pregunta. Si es la misma corona que Dioniso le regaló de niña, desposándola en secreto, ¿no será que fue el dios quien obligó a Teseo a abandonarla? ¿No será acaso él su primer traidor y aquel que a la vez le enseña a traicionar a los suyos? Ocultando aquellas nupcias secretas en la gruta, Ariadna cometió su primera traición. Al entregar la corona, cometería la segunda. Esta segunda traición es doble.

* * *

Escribir es traicionarse, pero no escribir lo es también. Escribir es, a veces, delatar y delatarse. Creo que hay en la escritura una tensión

permanente entre la paciencia y su carencia. Existe una escritura visceral, compulsiva, reactiva, es decir, una escritura impaciente; y existe otro modo de escribir que decide nutrirse de la espera, del tiempo necesario para liberar la mente de venenos y conectar con la compasión y hasta quizás, en último término, con la comprensión.

Yo he buscado la comprensión en ocasiones con fervor místico, y en esa búsqueda he llegado a sentir que, a veces, la única manera de comprender es renunciar a hacerlo. A menudo me he preguntado si esa renuncia equivale o no a renunciar también a la escritura. No hablo, por supuesto, de una escritura instrumental e instrumentalizada, sino solo de aquella escritura con la que el alma danza o combate, en la arena del lenguaje.

Una de las obras que incluyo en este volumen, la única que aquí voy a mencionar, trata de esa renuncia. Se titula *Paciencia debe morir*. Escribí esta obra —cuyo estreno ha sido programado y desprogramado exactamente tres veces— para tratar de exorcizar una crisis profesional bastante importante, y no lo conseguí. La palabra *paciencia*, que es en realidad hermosa, había empezado a adquirir connotaciones casi traumáticas para mí. «Paciencia, esto es una carrera de fondo». No sé cuántas personas me han dicho esta frase o variantes parecidas. Todas se asemejan en que son personas que cobran sus nóminas cada mes, personas ocupadas sin tiempo de responderte a nada salvo cuando quieren pedirte algo. Algunas son incluso personas que aprecio y me aprecian, que usan metáforas acuáticas que incluyen ríos y cataratas para hablar de mi talento desaprovechado; personas que se irritan y hasta levantan la voz haciéndome notar lo injustos que algunos profesionales están siendo conmigo; personas con las que no he llegado a perder la paciencia, pero sí la esperanza.

Un día me pregunté si la paciencia, en lugar de faltarme tal vez, me estaba sobrando. Fue entonces cuando decidí escribir *Paciencia debe morir*, como para intentar matar una parte de mí que me tenía muy cansada. Para que resultara menos trágico, elegí que fuese una comedia romántica, de esas donde no muere nadie y el amor logra suplir cualquier carencia y corregir todo defecto del alma.

* * *

Parece que sigo en el laberinto. Concretamente, ahora, en el laberinto de este prólogo. Debajo de todo esto hay un secreto, empecé diciendo.

Es un secreto que guardé exclusivamente para mí durante treinta años. Cuando era una niña, lo ocultaba para proteger a alguien que, de ser delatado, habría perdido su derecho a la pertenencia. Aunque no me lo dijera a mí misma con estas palabras a los seis años, sé que esta era estrictamente la razón de mi silencio. De adulta fue a mi familia a quien quería evitar herir. A los treinta y seis, en un arrebató que no fue precisamente de lucidez, decidí contarle a la persona equivocada, alguien que hurgó en ese secreto. Me he preguntado, varias veces, si después de aquello no habré vuelto a callar para proteger a esa persona.

Hace ya un tiempo alguien me «obliga», con insólita perseverancia, a volver siempre a lo mismo. Dice cosas majestuosas que relacionan mi vida con la de la niña que fui. Dice que yo tengo que dejarla hablar y ser escuchada para que el mundo me deje hablar y me escuche a mí. Yo no sé si eso es verdad, pero a veces tengo la tentación de creerle. Pues la carrera de fondo ya la he hecho y a menudo es un enigma qué toca hacer ahora.

Por más que sea dramaturga, aún no soy capaz de volver a ponerme en la piel de esa niña, aunque creo que sí puedo transcribir un fragmento de aquella confesión fallida. Digo fallida porque supongo que una confesión sin respuesta nunca llega a ser del todo una confesión:

Tengo que decírtelo para que de verdad entiendas que el dolor estaba de antes, solo se ha despertado. Xx xxxxxxxx x xxx xxxxx xxxxx. Supongo que en realidad no existen formas menos brutales de decirlo, por más que yo no quería contártelo así. Yo buscaba mi regalo de cumpleaños, pronto iba a cumplir seis. Creía que estaba escondido en la habitación de mis padres. Él me ayudaba a buscar. Busqué dentro del armario. Busqué debajo de la cama, porque él me dijo que buscara debajo de la cama. Y él buscó conmigo. ¿Sabes cómo reacciona una niña de cinco años cuando alguien que quiere mucho xx xxxx xxx xxxxxxxxx x xxxxxxx x xxxxx x x xxxxx xxxxx xxx xxxxx? Se queda muda y petrificada, o por lo menos eso fue lo que hice yo, me quedé muda y petrificada. A lo mejor por eso ahora me agito hasta no poder más. No quiero quedarme muda. No quiero seguir soñando que me amputan los brazos.

Después de esto, solo silencio.

Seducción, abandono y traición. Esa es la historia que repite Ariadna. Tal vez también desde que era una niña. ¿Quién sabe lo que pasó en aquella gruta donde el dios del teatro, el éxtasis y la alegría le entregó esa corona?

He titulado esta antología *Teatro denisíaco* porque Pablo Hermoso, un joven hermoso que estudia lenguas clásicas, usó ese adjetivo para hablar de mi teatro. Con él quería aludir a características propias y singulares que veía en mis obras y en las que no creo que me corresponda entrar a mí. Desde que oí ese adjetivo me puse a pensar en Dioniso y Ariadna. En el hilo de Ariadna. En ese ovillo con el que ella tal vez pueda ayudarme también a mí a escapar del laberinto.

En *Paciencia debe morir*, Vera recurre a Autores Anónimos para superar lo que considera una adicción a la escritura que ha traído demasiados problemas a su vida. Cada personaje de Autores Anónimos adopta el nombre de aquella virtud de la que adolece principalmente. Por eso Vera se llamará Paciencia. En el camino conoce a Ángel (Presente), un compañero que se presta a ser escogido para convertirse en su espejo. En ese viaje de llamas gemelas que es esta obra —me he dado cuenta de esto hace muy poco—, Paciencia debe morir para que Vera deje de esperar y pueda empezar a vivir una vida verdadera. Porque la vida es una historia de amor o no es nada.

Mayo de 2025

LA TENTACIÓN DE VIVIR

*A Mónica Villa, que ha hecho
tanto por esta obra en Buenos Aires.*

La tentación de vivir se escribió en 2015 por encargo de Agustín Bellusci para sus alumnos de último curso de Estudio 3.

PERSONAJES

MIGUEL, pretendiente de Julieta. Adicto a los grupos de ayuda

JULIETA, cirujana con vocación de violinista

ÓSCAR, pareja de Clara. Pluriempleado en un quirófano y una empresa de criogenización

CLARA, pareja de Óscar y hermana de Miguel. Toca la flauta travesera

IRINA, hermana truncada de Clara y Miguel. También toca la flauta travesera

ELSA, enferma de amor

CANDELA, tarotista y enfermera

RODRIGO, psicoanalista y amigo de Candela

VERO, pareja de Claudia y compañera de trabajo de Óscar

CLAUDIA, pareja de Vero. Voluntaria en una comisaría

1. VOLANDO JUNTOS

Julieta acaba de instalarse en su asiento, en un vuelo que la llevará hasta Boston, para participar en un congreso de cirugía digestiva. De pronto aparece Miguel y también comienza a instalarse, como si no la hubiera visto.

JULIETA. ¿Miguel? ¿Miguel, qué haces aquí?

MIGUEL. ¡Vaya, Julieta! ¡Qué casualidad tan increíble! Y relevante, ¿verdad?

JULIETA. Pero... ¿qué estás haciendo en este avión? ¿Adónde vas?

MIGUEL. Pues a Boston, como indica el destino. Tú también, deduzco.

JULIETA. Pero ¿por qué no me dijiste nada? Si yo te conté hace tres semanas que iba a ir a Boston.

MIGUEL. ¿En serio me lo contaste? Pues fíjate cómo tengo la cabeza que ni me acuerdo. ¿Y qué me dijiste que ibas a hacer en Boston? ¿Algún congreso, quizás?

JULIETA. Sí, exacto, voy a un congreso.

MIGUEL. ¿De lo tuyo? ¿Cirugía digestiva?

JULIETA. Sí, claro, de lo mío. Pero qué casualidad que tengas justo el mismo vuelo y hasta el asiento de al lado, ¿no?

MIGUEL. Sí, ya ves... A mí también me impresiona, sinceramente.

JULIETA. ¿Y tú qué vas a hacer a Boston?

MIGUEL. Ah, sí..., bueno... Tengo un primo en Boston con el que a veces tocamos el violín.

JULIETA. ¿Que tú tocas el violín?

MIGUEL. Sí, claro, ¿nunca te lo había dicho?

JULIETA. ¡No me lo habías dicho, no! Y sabes perfectamente que yo tocaba el violín. ¿Cómo es posible que no me hayas contado lo tuyo?

MIGUEL. ¿Tú? ¿En serio? ¡No me digas!

JULIETA. Pero si sabes perfectamente que yo quería ser violinista. He sacado varias veces el tema en el grupo.

MIGUEL. Te juro que no lo sabía. Yo, a veces, en el grupo, aunque escucho siempre, trato de poner un poco de distancia, porque, si no, acaba siendo todo demasiado intenso.

JULIETA. ¿Distancia tú? ¿Y cómo es posible que nunca hayas contado en el grupo que tocas el violín?

MIGUEL. Yo soy discreto con mis aficiones, para mí el violín es solo una afición.

JULIETA. Pero Miguel, si tú no eres discreto con nada.

MIGUEL. ¿Qué quieres decir?

JULIETA. Nada..., déjalo. *(Fijándose en el violín que Miguel exhibe bastante ostentosamente.)* Oye..., ¿puedo verlo?

MIGUEL. ¿El violín? Sí, sí, claro. Todo tuyo, cógelo.

Julieta abre el estuche del violín y lo contempla.

JULIETA. Es un violín buenísimo.

MIGUEL. Te diré. Con lo que me ha costado el alquiler.

JULIETA. ¿Qué alquiler?

MIGUEL. No..., que es caro, digo. Que a veces hay gente que ha querido alquilármelo, para algún concierto, y es caro.

JULIETA. ¿Alquilas tu violín?

MIGUEL. A ti te lo presto. ¿Quieres tocar algo?

JULIETA. ¿Ahora? ¿Aquí?

MIGUEL. Sí, ¿por qué no?

JULIETA. ¿Cómo voy a tocar aquí? Me van a decir algo. No me van a dejar.

MIGUEL. Todavía no ha empezado ni el proceso de encendido de motores. Es perfectamente viable y seguro. Les va a encantar.

Julieta toca el violín. Es maravilloso, pero a ella no le sienta del todo bien. En algún momento se entusiasma, entregada a la música, pero de pronto para bruscamente.

MIGUEL. ¿Por qué paras? Si tienes a todo el mundo extasiado.

JULIETA. No me sienta bien tocar el violín, Miguel.

MIGUEL. ¿Por qué dejaste de tocar?

JULIETA. Ya te lo dije, porque me dediqué a la medicina.

MIGUEL. ¿No quieres hablar más del tema?

JULIETA. Pues no.

Silencio.

MIGUEL. ¿Sabías que para que un avión pueda volar se necesitan fuerzas contradictorias?

JULIETA. ¿Cómo que contradictorias?

MIGUEL. La fuerza de empuje frente a la fuerza de resistencia. ¿No te parece bonito que el hecho de que una fuerza empuje y otra se le resista haga posible el vuelo? A mí me parece hermoso porque legitima el cometido de las dos fuerzas, ¿entiendes? Quiero decir, que las dos son necesarias, aunque sean contradictorias.

JULIETA. Ya...

MIGUEL. ¿Quieres agua?

JULIETA. No, gracias.

MIGUEL. Hay que beber mucha agua durante el vuelo, es importante.

JULIETA. Sí, sí, lo sé.

MIGUEL. El aire que respiramos dentro de la cabina del avión no es el aire real.

JULIETA. ¿Cómo que no es el aire real?

MIGUEL. Tú piensa que a partir de los 1500 metros de altura el aire se vuelve irrespirable. Por eso la cabina del avión está presurizada. El aire que respiramos aquí dentro viene del sangrado de motores. No sabes lo que es el sangrado de motores, ¿verdad?

JULIETA. Pues no.

MIGUEL. Los aviones a reacción, como este, toman aire del exterior, lo comprimen y lo usan tanto para la combustión y rendimiento del motor como para proveer a los pasajeros de aire respirable. El resultado es un aire muy seco, así que es recomendable beber medio litro de agua por cada hora de vuelo.

JULIETA. ¿Medio litro de agua por cada hora de vuelo?

MIGUEL. Correcto.

JULIETA. Pero eso es un montón. En un viaje de doce horas, como este, habría que beber seis litros de agua. Eso es una barbaridad, no puede ser.

MIGUEL. Tú tranquila, yo te iré recordando que bebas.

JULIETA. (...)

MIGUEL. Ahora las azafatas nos explicarán lo que hay que hacer en caso de descompresión de la cabina. ¿Tú sabías que el aire que nos llega a través del tubito hasta la máscara de oxígeno dura solo unos quince minutos?

JULIETA. ¿Qué?

MIGUEL. Pero tranquila, es tiempo suficiente para que el comandante haga descender el avión hasta una altura en la que el aire sea respirable. Tú piensa que si nuestro cerebro no recibiera la cantidad suficiente de oxígeno, primero nos dormiríamos, y luego las células cerebrales comenzarían a morir por anoxia.

JULIETA. Miguel, ¿te quieres callar, por favor?

MIGUEL. Ostras, perdón, ¿te estoy asustando? Yo quería tranquilizarte, en realidad. ¿Te hablo de otra cosa?

JULIETA. No, Miguel, por favor, cállate un rato.

MIGUEL. Pero de otra cosa, digo, para distraerte. Yo soy buenísimo distrayendo, en serio.

JULIETA. Miguel, cállate un rato, por favor. Cállate.

MIGUEL. Vale.

Elipsis temporal. Han pasado seis horas de vuelo. Es de madrugada. Julieta duerme o intenta dormir. Miguel tiene cada poro de su cuerpo alerta al contacto con ella y trata de propiciar roces posibles, o tal vez imposibles. Los contemplamos durante unos instantes, inmersos en esas maniobras del deseo y del rechazo. Ante determinado gesto un tanto osado de Miguel —un brazo de él que se estira hasta lo imposible para rodear un hombro de ella, por ejemplo—, Julieta se incorpora en su asiento.

JULIETA. ¿Cuánto falta para llegar?

MIGUEL. (*Consulta su reloj.*) A ver..., tres horas.

JULIETA. ¿Tres horas todavía?

MIGUEL. ¿Se te ha hecho largo?

JULIETA. Pues sí, la verdad.

MIGUEL. Eso es porque no me has dejado entretenerme. Por cierto, vas a tener algunos ratos libres en Boston, supongo. Lo digo por la posibilidad de vernos.

JULIETA. Voy a estar muy ocupada. Es un viaje de trabajo.

MIGUEL. Por supuesto. Pero, por más que trabajes, tendrás que comer, cenar y desayunar. Tal vez incluso merendar. No sé, digo yo que algún rato tendrás.

JULIETA. Voy a estar de ponencia en ponencia, Miguel, desde las nueve de la mañana. Es un congreso. ¿Nunca has estado en un congreso?

MIGUEL. Sí, sí, claro que sé cómo son los congresos. Pero, en algún momento tendrás que descansar, desconectar, evadirte. Qué sé yo..., al final de la jornada, por ejemplo, tomar una copa.

JULIETA. Miguel, te recuerdo que tú y yo somos alcohólicos. No podemos tomar copas.

MIGUEL. Por supuesto, lo de la copa no quería ser literal, era solo una manera de hablar. Quería decir que podríamos tomar una Coca-Cola, una tónica, un zumo de tomate, un té verde, cualquier fluido que no contenga alcohol. Hay infinidad de fluidos sin alcohol que podríamos ingerir sin poner en riesgo nada.

JULIETA. Miguel, déjalo, por favor.

MIGUEL. ¿Que no insista en verte, quieres decir?

JULIETA. Eso es, sí.

MIGUEL. Muy bien, yo lo que tú digas. Es solo que, como se ha dado esta situación tan casual, tan sorprendente, de que viajemos los dos a Boston, a mí me parece que el destino, o el azar, o lo que sea que gobierne este mundo, está queriendo decirnos algo. Pero si tú te empecinas y prefieres hacer oídos sordos a los rumores del universo yo no voy a decir nada. Yo voy a respetar tu obstinación.

JULIETA. ¿Mi obstinación? Pero, Miguel, ¿qué dices? Aquí el único obstinado eres tú. Eres tú el que está empeñado en verme.

MIGUEL. Y tú en no verme. Estamos en la misma situación, solo que a la inversa. En todo caso, la obstinación tiene la misma intensidad por ambas partes.

JULIETA. Bueno, muy bien, pues te voy a pedir que sigamos cada uno obstinado en lo suyo y no nos veamos en Boston.

MIGUEL. Acabas de incurrir en una falacia argumentativa.

JULIETA. ¿Cómo que una falacia argumentativa?

MIGUEL. Del hecho de que cada uno de nosotros siga obstinado en su posición no se deriva necesariamente que el resultado sea no vernos.

JULIETA. Miguel, para.

MIGUEL. Ya paro, ya paro. Pero es que lo quieres llevar siempre todo a tu terreno, Julieta, siempre quieres ganar. Es una actitud un poco infantil. Algún día tendrás que madurar.

JULIETA. Qué fuerte. Es muy fuerte, Miguel, que tú me digas a mí que yo tengo que madurar.

MIGUEL. Yo quiero conseguir lo que quiero, que es verte, y tú también quieres conseguir lo que quieres, que es no verme. Son deseos contradictorios. Bueno, muy bien, aceptemos la contradicción y ya veremos lo que acaba pasando, ya veremos si nos vemos o no. Pero no des por hecho que es tu deseo el que tiene que prevalecer sobre todos los demás. Eso es infantil.

JULIETA. Miguel, lo más amable que soy capaz de decirte en este momento es: vamos a dormir.

MIGUEL. Pues vamos a dormir, sí. ¿Quieres apoyarte?

JULIETA. ¡No!

MIGUEL. Te aclaro que lo digo por ti. Que sepas que antes tu cuerpo se empeñaba en apoyarse en mi hombro. Simplemente he registrado lo que estaba pasando y por eso te ofrezco mi hombro.

JULIETA. Estaba dormida, Miguel, si me apoyaba en tu hombro es porque estaba dormida.

MIGUEL. Claro que sí..., si yo no pongo en duda que sea tu inconsciente el que me busca.

JULIETA. ¿Me estás hablando en serio?