

OS TEMAS RECURRENTES DE JORGE DIAZ EN EL CEPILLO DE DIENTES

INTRODUCCIÓN

Tal vez lo que pueda mover a una lectura de *El cepillo de dientes* veintiocho años después de su estreno en Madrid reside en la vibración de principios aún vivos en nuestra cultura occidental. Quizás un rastreo podría, incluso, revelar preocupaciones propias de cualquier ser humano.

Por algunas de sus características se han incluido tanto ésta como gran parte de las otras obras de Jorge Díaz en el panorama del teatro del absurdo. Ciertamente, *El cepillo de dientes* cumple perfectamente con la indole comunicativa que la crítica atribuye a tal tipo de teatro cuando teoriza sobre él o comenta alguna de sus manifestaciones, como Quackenbusch:

...Es contradictorio hablar de 'teatro del absurdo' porque denotaría algo ininteligible y sin sentido, pero en realidad se trata de un juego semántico, porque de hecho la propagación y popularidad de este método teatral comprueba su comunicabilidad y su existencia sea cual sea la norma crítica o la rúbrica que se le aplique (1987: 25).

Burgess, quien recoge unas palabras de Martin Esslin donde se relaciona esta forma de teatro con el modo de expresar la realidad propio de la imagen poética, por cuanto permite al espectador construir una pintura completa con las piezas que recibe desunidas (1983: 29-30). Justamente un "extracto de la 'verdadera realidad'" es lo que los absurdistas chilenos aseguran ofrecer, proclamando poner su teatro al servicio de un mensaje filosófico o social y no al servicio de una búsqueda indiscriminada de lo inusitado (Castedo-Ellerman, 1982: 123).

Jorge Díaz no escapa de la verdad inscrita en las anteriores afirmaciones y si Suárez Radillo lo juzga continuador del realismo psicológico, también reconoce que utiliza "*elementos de gran novedad y un personalísimo sentido del absurdo, librado ya de influencias extrañas*" (1976: 37). Ya centrándonos en la obra que nos ocupa, su absurdo no se limita a la forma de expresión, a la técnica de exposición o de comunicación de un contenido, sino que, también, este absurdo es un contenido en sí mismo. La idea del absurdo late dentro de una forma absurda y la concepción de *El cepillo de dientes* parece partir, como dice Halzapfel, de haber captado "*lo absurdo de la coexistencia de dos conductas humanas en la misma estructura social*" (1983: 32). El autor describió de la siguiente manera el proceso de *El cepillo de dientes*:

"Mi pretensión de tomar una situación básica, simple y humorística, como la relación de un matrimonio frente al vínculo común de un cepillo de dientes, y llevarla hasta sus últimas consecuencias, libertándome de toda estructura orgánica de lo que se puede considerar una carpintería teatral, simplemente dejándome llevar por asociaciones libres. Esta técnica (...) no era ni mucho menos original mía. Ya habían dictado cátedra sobre esto Ionesco y los poetas surrealistas. Pero para mí fue un ejercicio fresco y liberador, que me produjo, e incluso a la distancia aún me produce, un gran placer" (1977: 12).

GÉNESIS

"Era un domingo a fines de octubre de 1960. Como todos los domingos, siniestro. Bostezaba leyendo el periódico idiotizante. Leía el consultorio sentimental que dirige el profesor Voltaire Banhome. Un pequeño aviso me llamó la atención. Lo firmaba 'Esperanzada' y decía, entre otras cosas 'busco un alma gemela. No quiero llevarme sorpresas'. Junto al consultorio sentimental aparecía una información noticiosa que

traía el cable: un hombre había matado a su esposa al descubrir, después de cinco años de matrimonio, que era zurda y tenía el pie plano. Diez horas después de haber leído todo eso terminaba el primer acto de EL CEPILLO DE DIENTES. Arrastrando las ojeras de sueño, me tomé una cerveza y me dormí" (1966: 111).

Se ve con claridad que Díaz, -luego dijo trabajar tomando como base direcciones intuitivas (1977: 9)- ya en esta autocrítica, publicada con motivo del estreno de la obra en Madrid¹, declaraba cómo por el absurdo, por la ridiculez de ciertos sentimientos y actos humanos o por su falta de lógica, tuvo una intuición radical que le permitió convertir lo asimilado en materia literaria. Sin embargo, más tarde no olvidaría aclarar, en su diálogo con Monleón, cómo esta obra hubo de ser, sin duda "*producto de mis contactos y lecturas con el teatro contemporáneo*" (1977: 12).

¹ La primera versión, de 1961, se estrenó en Chile por el grupo Jolus. De 1966 data la definitiva, aunque esta también cuenta con variantes, en dos actos, que se toma en este artículo como base.

LOS TEMAS ESENCIALES DE DÍAZ EN EL CEPILLO DE DIENTES

Para el esquema directivo de este artículo se partirá de las propias opiniones del autor con respecto a su creación, gracias a lo cual podrá apreciarse la conjunción de las ideas teóricas y el hecho literario concreto, valorar los posibles contrastes, contradicciones o modos de concebir y realizar sus intuiciones.

"escribo sobre la muerte y el sexo. No conozco otros temas. Creo que es escribir sobre la vida." (1966: 111)

Esta declaración, inserta en la autocrítica antes transcrita, sirve perfectamente como delimitación del asunto que aquí se trata, pues aparte de las referencias directas y de su evidente posición como móviles y creadores de tensión dramática, estos dos aspectos subrayados conectan con otros motivos que funcionan a modo de satélites suyos.

1. LA MUERTE

1.1. DEFINICIÓN Y SIGNIFICADO

"La muerte no es terminar con la vida, sino acceder a ciertas aspiraciones de amor y conocimiento, que los personajes anhelan" (1966: 111).

De nuevo Díaz recoge y nos suministra las claves desde las que entender su obra, y así puede seguirse el propósito de limitarse a un estudio desde el sentido aplicado por el propio autor a sus palabras y no orientar la tarea de análisis en una dirección diversa a la presente en la intención de aquél. Las palabras de Díaz, en lo que a este punto se refiere, iluminan y explican, de una manera muy simple, por ejemplo por qué Él y Ella pueden asesinarsé mutuamente en *El cepillo de dientes* y comparecer en escena posteriormente.

Tanto la intervención de Él como la respuesta de Ella cuando charlan tranquilamente sobre el asunto:

ÉL: Es verdad que si no te estrangulo todos los días no te quedas tranquila.

ELLA: Bueno, esto es muy corriente (...) ¡Qué esposa decente no desea ser estrangulada de vez en cuando? (1994: 76)²

admiten diversas interpretaciones, desde la socorrida -propia de un enfoque psicoanalista- del sadomasoquismo en las relaciones sexuales hombre-mujer (que no quedarían fuera de otro apartado) hasta su imposibilidad de aludir a la muerte física tal y como denotativamente se entiende fuera del hecho teatral, pasando por considerar esta parte del diálogo un ejemplo del absurdismo y la comicidad por él creada, sin más. Esta última interpretación sólo merecería aquiescencia en caso de quedar avalada por un concienzudo trabajo previo que relacionara el fragmento con el resto y con la totalidad de la obra hasta agotar las pruebas en contra, so pena de parecer, en principio, el resultado de la pereza o la comodidad mental. Las teorías semánticas al uso, desde Austin, se esfuerzan por reflejar en sus compendios y manuales cómo el espectador u oyente, ante una respuesta aparentemente desconectada con lo esperado o solicitado, trata de encontrar la información requerida o una explicación lógica justamente a través de aquélla, antes de pensar que el interlocutor deliberadamente haya contravenido

² Cita siempre por la edición contenida en el presente volumen; (1994: 49-80).

las máximas conversacionales y el principio cooperativo, bien establecidos por Grice (1989: 201).

Por otra parte, se adelanta ya aquí la postura adoptada en este artículo, acorde con los trabajos de quienes entienden que la mera exposición de ciertos enunciados (y no otros) en una obra teatral los convierte en signos (Bobes Naves, 1987: 22), en cuanto entraña una selección entre los enunciados posibles y en cuanto que la presupuesta concentración dramática descarta los elementos no significantes. Con mayor razón pueden esgrimirse estas ideas ante una obra como la presente, que ha sufrido remodelaciones a través de las que, indudablemente, el autor ha buscado el mejor efecto para hacer llegar sus propósitos.

No se olvidará la capacidad, fehaciente, de comunicar inintencionalmente por parte de un creador, pero en este caso tal principio no va a significar un intento de explicación que deje al margen, sin estimarla un dato importante, aquella intención del dramaturgo, una explicación que se extralimite o que aplique visiones alejadas del texto o, simplemente, preconcebidas, al estilo freudiano. Así pues, incluso ante señales no intencionales, que manifiesten contenidos o ideas ausentes de la conciencia del autor, el análisis procurará acoplarse lo más posible al propio texto, basándose en datos que confirmen un sentido o una interpretación por su recurrencia.

En la secuencia que nos ocupa, ciertamente, no parece que la muerte signifique un "acabar con la vida", pero tampoco parece que Ella la desee, al menos en primera instancia, para "acceder a ciertas aspiraciones de amor y conocimiento". Mucho más explícito se presenta el carácter extraordinario de la muerte como atractivo para un hombre harto de la rutina en que se siente inmerso y que, por la novedad que conlleva, la ve como medio para salir de aquélla, tema recurrente a lo largo de la obra y expresado en forma de deseo por parte de los dos esposos.

Ilustrativo resulta un texto perteneciente al primer monólogo de Ella, donde se queja de ser una esposa que sigue el modelo femenino convencional de tal y donde muestra su deseo de "enviudar de una manera indolora y elegante" (1994: 51); deseo, además, cuyo cumplimiento prueba envenenando a su marido (1994: 51).

Tampoco Él explicita un anhelo de comunicación ni su pretensión de conseguirla a través de la muerte de Ella. Sus palabras justo antes del uxoricidio son: "Callate, Marta" (1983: 87) y parece utilizar el estrangulamiento como el mejor silenciador. Así pues, ¿cuál es el sentido de la muerte para Él? Su declaración posterior, ante una supuesta prensa o policía proporciona algunos datos para el análisis:

"...Sí, yo la maté. Por lo menos, la persona que está tirada... (...) Ustedes habrían hecho lo mismo al encontrar un extraño adueñándose de nuestra casa, desde el pijama hasta el cepillo de dientes. ¿Saben ustedes? Ella estaba en todas partes (...) y si dos personas no pueden llorar juntas por las mismas cosas, ¿qué otra cosa se puede hacer?" (1994: 63).

Aquí deben subrayarse dos cosas: el adjetivo "extraño" aplicado a la esposa y el uso del posesivo en la oración de gerundio "adueñándose de nuestra casa". La ambigüedad presente en esta última expresión puede servir a un tiempo de *captatio benevolentiae* en la retórica conversacional que va desgarrando en toda su intervención Él, pues obliga al oyente a implicarse en el hecho, por colocarle en su misma situación; pero también le podría servir a Él para establecer la diferencia entre el componente "otro" o "extraño" de Ella y su componente de "ser íntimo" o "esposa", de manera que sería una parte de Ella la que abruptamente se entrometería en una intimidad o un espacio (nuestra casa) perteneciente al matrimonio, a Él y a la otra parte de Ella. En otro apartado se retomará y estudiará convenientemente y con otras muestras diversas esta misma idea. Baste aquí con terminar

dicando que la retórica de Él pretende asimilar ese componente "ajeno" de Ella y su actuación a un "allanamiento" por parte de un "extraño" y por lo tanto, a un hecho delictivo que autoriza una defensa personal de la víctima.

En cuanto al adjetivo "extraño" presenta una concepción de Ella como ajena y, en cuanto tal, se le retiran automáticamente cuantos derechos y permisos de acceso a la intimidad se le suponen a quien ostenta el título de "esposa". Por tanto, Él rompe con sólo ese adjetivo las preasuposiciones y expectativas del oyente que sólo conociera a Ella por su compromiso con el agresor. Marcando la "otredad", la percepción de Ella como "otro" y no como "otro yo" o como "otra parte de mí", la convivencia, la participación o empleo del mismo espacio de Él se entiende como "intromisión" y aun como "usurpación" del espacio de la intimidad.

Por otra parte, la justificación de esta visión se amplía, precisa y reitera en el mismo fragmento: "si dos personas no pueden llorar juntas por las mismas cosas...". Él aporta una prueba de la propiedad con que aquel adjetivo "extraño" se había utilizado: tal ejemplo implica una diferenciación en cuanto a la emotividad y las causas de la misma y remite a una falta de entendimiento entre ambos o bien a la incomprensión habida entre ellos (¿basada en un no conocimiento profundo mutuo?), pues lo contrario conllevaría, precisamente, que las emociones del uno podrían ser, cuando no experimentadas, a lo menos compartidas por el otro.

Y no sólo eso. Como complemento, ese ser "extraño" "se adueña" de lo que no es suyo, no respeta la individualidad existente aun en la mayor intimidad de un vínculo matrimonial³.

Resulta posible ver, también, esta muerte como símbolo de destrucción, de desunión. Para Tamara Halzapfel "el supuesto cadáver de Ella en la alcoba simboliza la descomposición de su relación matrimonial" (1983: 32). Pese a ser diferente, no parece haber contradicción entre esta interpretación y la de Burgess, que ha preferido ver en la muerte una forma de crear movimiento escénico, mejor, una forma, para Él, de cambiar la realidad y acercarla más a su gusto:

"In order to create movement, El must kill Ella so that she can become Antona, who is really Ella at one remove from herself. In this sense, Antona is metonymy for Ella. Díaz also uses metonymy when he needs to create movement" (1983: 31).

En relación con esta postura no debe olvidarse, tampoco, el afán de originalidad, de salir de la rutina, tan presente en Él:

"Esta prensa sensacionalista se está poniendo cada vez más morbosa. Es el veneno del pueblo. La realidad, la vida es mucho más aburrida" (1983: 89).

La muerte se utiliza a modo de recurso para salir de esa estimulación constante y sin variaciones de la vida rutinaria, que conduce a una adaptación (Papalia, 1987: 72), es decir, a una disminución de los niveles de respuesta de los receptores sensoriales y, por tanto, a la falta de atención e interés.

En conclusión, parece que por lo que se refiere a los dos personajes principales, Él y Ella,

³ La defensa de la individualidad en esta obra ha sido estudiada, entre otros, por Ronald B. Burgess (1983: 29), que habla de los elementos visuales y auditivos (mobiliario, instrumentos y lenguaje) que configuran a cada uno como "otro" frente al cónyuge y cuya obtención en mantenerlos a un tiempo supone y acarrea la separación entre ambos e impide el entendimiento mutuo. Julio Burón prefiere plantear su explicación desde una perspectiva sociológica.

la muerte significa un medio de no morir, una defensa personal, por un lado de la propia personalidad, de la individualidad y por otro de la vida como realidad sentida, frente a la rutina o a la realidad cerrada y cíclica según la ha estudiado Zalacáin (1985: 101).

1.2. SIGNOS Y SIMBOLOS DE LA MUERTE

A lo largo de la obra se encuentran distintos signos y símbolos cuyo valor referencial es la muerte de un modo patente y a veces incluso expreso. Además, el autor sabe servirse de ellos para imprimir ciertos efectos en el espectador, así como para eludir-aludir el tema.

Uno de los primeros símbolos que aparecen es el TENEDOR con el que Ella, según cuenta al espectador al comienzo de la obra, ha soñado y al que atribuye un valor de símbolo sexual (1994: 51) pero con el que perpetrará la muerte de Él en el segundo acto (1994: 77) para aclarar aparentemente así, por la fuerza de los hechos, su auténtico sentido dentro de la acción, aunque también para confirmar su carácter preparatorio cuando se le introdujo al principio de la obra. El espectador, sin duda, pudo identificarlo como elemento agresor, en caso de desconfiar o relativizar las indicaciones puramente freudianas de Ella. Así, en el segundo acto, aquellas expectativas se ratifican o se abren. Pero tampoco parece conveniente considerar nula una interpretación en beneficio de la otra, pues precisamente la presentación y explicitación de ambas las engarza en un sentido unitario, como dos polos de un mismo cuerpo o dos planos de una única realidad.

Siguiendo el sueño de Ella, ese tenedor tenía "complejo de cuchara" (1994: 51) lo que, si el espectador apela a la lógica freudiana a la que el personaje mismo alude, parece reconocer un evidente conflicto entre lo masculino y lo femenino, de acuerdo con sus manifestaciones fisionómicas propias: lo cóncavo y lo convexo. En definitiva y conforme al desarrollo posterior tanto del motivo como del personaje, lo que se plantea ya en este sueño es el doble rol de Ella. Su complejo de cuchara puede entenderse como su 'complejo' de mujer, sus problemas con su rol femenino; la identificación de sí misma con un tenedor (al que luego acude en su combate contra Él) puede interpretarse como su capacidad o posibilidad -¿anhelada?- de asemejarse al varón y cumplir un rol parecido al de Él. El doble juego, por otra parte, se vislumbra en la propia imagen de la cuchara, recipiente por la parte que se utiliza en el acto de comer, pero saliente por el dorso. Así la imagen muestra la perfección de su analogía con respecto a los sentimientos de Ella: Ella se cree un tenedor (masculina) pero siente el 'complejo', siente que la tratan como a una cuchara (femenina) con lo que, como resultado, se ve cumpliendo un doble rol, un doble papel, dos facetas a un tiempo, como la cuchara. Esta visión orienta su sentido hacia el aspecto sociológico que no ha dejado de consignarse en la crítica.

Por último, no debe descartarse tampoco la función en la vida ordinaria de los dos instrumentos utilizados simbólicamente: ambos se usan para comer, para asimilar objetos de la realidad dentro del propio cuerpo. Tal vez esta idea sirva más adelante, como paradigma de la fusión amor-muerte o sexo-muerte que se proyecta en la misma configuración simbólica.

Un signo convencional de muerte, la corbata negra por la que Él cambia, tras matar a su esposa, (1994: 62) aquella con la que se presentaba al principio de la obra, supone también, en la estructura de la trama, un indicador de que, en el maremagnum de absurdos y aparentes saltos de la lógica, no se rompe el hilo conductor y los elementos a primera vista desconexos se engazarán convenientemente.

Los signos de la muerte, por otro lado, entrañan en sí mismos una manifestación de las diferencias sociales, del eje de autoridad y el eje de intimidad que determinan muchas implicaturas convencionales de los actos de habla. Él, desde su igualdad social con Ella, desde la intimidad

establecida, puede atreverse a matarla, así como Ella, esgrimiendo esa misma igualdad, puede oponerse a Él en una lucha de la que resultará vencedora. Antona, en cambio, siempre consciente de su distancia respecto a Él y de la imposibilidad de su acceso a esa igualdad, se comporta de modo diverso. Si Él, para silenciar a Ella, le enrolla alrededor del cuello el cable de la radio (radio que pertenecía a Ella), Antona, ante una situación igual -querer que Él se calle- reacciona intencionalmente igual, pero con un acto trasladado: no le mata a Él, pero rompe su disco de tangos (1983: 106)⁴, disco que se identifica con Él porque Él está entonando la misma canción y porque forma parte de "su mobiliario" (Castedo-Elleman, 1982: 124), de acuerdo con la nominalista confusión primitiva entre signo y cosa significada.

1.3. LA DESTRUCCIÓN Y LA VIOLENCIA: ELEMENTOS CONECTADOS CON LA MUERTE

"De la violencia surge la muerte" (1977: 40)

De nuevo se arranca de las palabras de Jorge Díaz para tratar este tema, sin intención de agotarlo, sólo señalando los rasgos más interesantes y más obvios.

En Díaz resultan frecuentes las manifestaciones de violencia que conducen a la muerte (basta recordar *El velero en la botella* o *Mata a tu prójimo como a ti mismo*). En general pueden entenderse como actos externos de algo que parece básico en el teatro de nuestro autor, en sus propias palabras:

"Me dominan dos sentimientos únicos: la cólera y la risa, que se presentan extrañamente unidos" (1966: 111)

Una cólera fácil, desproporcionada respecto al motivo que la suscita directamente, desencadena todo tipo de excesos en las obras de Díaz, no se sabe si en un simulado de lo absurdo o en un propósito por remitir a otro motivo subyacente de mayor envergadura. Así, Él reacciona bruscamente al saber que Ella ha 'inutilizado' su cepillo de dientes, porque Él atribuye a su cepillo el valor de símbolo de su individualidad, de su 'yo', que no ha merecido el respeto ni la consideración de Ella.

En cuanto a la motivación de la lucha que se plantea justo antes de la muerte de Él, en una escena que comienza cariñosamente y concluye en una disensión hartamente escabrosa, podría verse una reclamación, por parte de Ella, de la personalidad 'agresiva'=masculina de la que se siente desposeída o no reconocida por Él desde el principio. Se trataría de un acto coherente con su apoderarse del cepillo de dientes de Él, acto también signo de una agresión y, por otros detalles (empleo del cepillo para limpiar unos zapatos) signo de un intento de humillar a su poseedor. Se plantea, pues, la lucha cuerpo a cuerpo, tenedor contra cuchillo:

"Ella toma un tenedor de la mesa. Él, instintivamente, coge un cuchillo. Ambos están frenéticos (...) Ambos se agreden salvajemente, en una especie de duelo a muerte. Aprovechando un movimiento en falso de Él, Ella le entierra el tenedor en el vientre. Él se dobla sobre sí mismo. Ella, aún histérica, se lo clava varias veces más en el cuerpo" (1994: 77).

Ya se ha hecho notar, con anterioridad, la diferencia entre Antona y Ella. Antona, desde su

⁴ En la versión editada en *Nueve dramaturgos...* En la publicada en el presente volumen no aparece este detalle.

...trata de agredir, a Él directamente, sino que procura impedir que Él se...
...sus proposiciones y Él la amenaza con morir 'de prensa amarilla' y

...firmamente el periódico. Antona, asustada, trata de quitárselo. En el tira
...lo desgarran completamente' (1994: 69)

...Pero la destrucción no se produce sólo violentamente. La indiferencia, el actuar 'como si' el
...no existiera, también supone una manifestación de la muerte de ese otro. Se halla pues, en este
...punto, una referencia implícita a las teorías filosóficas subjetivistas tan extendidas desde el siglo
XVIII. Es Él quien, en todo su diálogo con Antona, se comporta de esta manera respecto de su mujer,
en tanto que Antona (que enmascara a Ella, en realidad) ni aun cuando se entera de que la señora ha
muerto descarta ni su existencia ni el respeto que, Él como marido y ella como empleada, le deben:

'No se ponga pesado, señor, que el cadáver de la señora nos puede sorprender.'
(1994: 75)

El anterior comentario de esta intervención de Antona, sin embargo, no debe hacernos perder
de vista su rotunda ambigüedad dentro del marco de la obra en su totalidad: con la muerte de Ella,
él ha logrado quitar de en medio el rol y la personalidad de Ella que no le gustaba o no quería
aceptar, de manera que ha quedado viva sólo la parte de Ella (Antona) supeditada a él, la que se
encarga de servirle. Así, la muerte (y lo confirma el hecho de que Ella luego vuelve a escena) no es
tal, sino la aniquilación de una parte de la personalidad o, incluso, una relegación al inconsciente,
cosas ambas que pueden, realmente, ocasionar 'sorpresas' con su reaparición, con lo que la afirmación
de Antona (Ella) adquiere un sentido pleno. El último eslabón primordial del motivo que se viene
estudiando en este apartado aparece, a modo de moralina final, al término del último acto, en los
labios de Ella:

*'Si cada uno de nosotros llevamos la guerra en nuestro propio corazón, ¿cómo
evitaremos la conflagración mundial? (...) En el más pequeño rincón de cada hogar
se juega el porvenir de la Humanidad. (...) Cuando en el secreto de nuestra
intimidad, no se levante ni una sola voz agresiva... ¡el mundo estará salvado!* (1994:
78).

En relación con el comienzo de la obra, la actitud de Ella, a tenor de estas palabras, ha
cambiado radicalmente: del veneno que pone en el café a su marido y su exclamación:

¡Oh! ¡Me encantan las películas de guerra! Son tan instructivas (1994: 54)

pasa a la reflexión sobre la carga negativa que las guerras conllevan, pasa a una actitud trascendental:

Si, nos hemos destruido... ¿Por qué matamos siempre lo que más amamos? (1994:
78).

que no impide la irónicamente contradictoria queja formulada poco después:

¡Que están deshaciendo nuestro campo de batalla! (1994: 79).

donde se aunan el disgusto por el desmantelamiento de su casa, símbolo, quizás, de su unión
matrimonial, producido una vez restablecida la paz, y la isotopía de considerar su unión fuente de
enfrentamientos.

Como datos curiosos, merecen consignarse las premoniciones que tanto Él como Ella tienen sus propias muertes, como si, en efecto, la mutua destrucción constituyera el pan suyo de cada día. Él le pide a Ella el desayuno con un *'El veneno, por favor'* (1994: 52) y, sin embargo, cuando sueña y ella ironiza *'No está como todos los días, ¿eh?'* (1994: 55), Él rompe las expectativas del cómico, pues a una respuesta que parece enlazar con el desafío de Ella *'Cuando te acabas de levantar el miedo'* le sigue la aclaración: *'¿Es que ni siquiera alcanzas a lavarte la cara?'* (1994: 55).

Más adelante, en el hecho de que Él seleccione, entre todos los anuncios que lee, el de la venta de muebles nórdicos (como los de Ella) puede atisbarse un deseo por parte de Él de hacer lo mismo (vender los muebles de Ella) y, por asociación inconsciente, eliminar a su esposa. Parece que Ella, conscientemente o no, así lo percibe, por cuanto su reacción al oír el anuncio, sin otra razón que lo justifique es: *'Polvo somos y en sopa en polvo nos convertiremos'* (1994: 57), sentencia de efecto cómico por la ruptura de una frase hecha. Tal interpretación no se destruye si se infiere que lo hace tras ver un anuncio de sopa en polvo, pues al seleccionar la relación entre esa frase hecha concreta con tal anuncio entre otras asociaciones posibles puede observarse su fijación en el tema: el anuncio sólo funciona como generador de una asociación cognitivo-verbal, de manera que la vista de otro anuncio cualquiera también podría haberle despertado una asociación del mismo contenido mortuorio.

Sirva éste como ejemplo para constatar que el empleo del tema por parte de Díaz es plurifuncional, tanto para extraer un efecto cómico como para establecer una ironía de sino⁵, del tipo que, sin saberlo, pronuncia Antona:

'La señora tendría que estar muerta para no escuchar las carreras y los gritos que doy todas las mañanas para librarme de sus agarrones' (1994: 66).

Daniel Zalacain, sin embargo, entiende la violencia como una reacción natural ante la terrible realidad de las tinieblas y la incomunicación en que se encuentran sumidos Él y Ella, como un intento desesperado de inyectarle vida a lo que muere (1985: 102).

Concluiremos con una cita de Jorge Díaz, que enlaza con el siguiente tema:

'Sólo me siento próximo a la realidad en la violencia y la destrucción, porque creo en ellas como el primer paso del amor' (1967: 55).

Porque la violencia no sólo conecta con la muerte directamente, sino con el sexo, de diferentes maneras y en distintos momentos; ya sea en el clímax del acercamiento amoroso, como el de Antona y Él

'Esta especie de absurda lucha amorosa frustrada lleva una progresión que culminará con la destrucción de objetos' (1994: 75).

o como cuando, según se señaló anteriormente, Él reacciona ante el supuestamente agradable olor de Ella y del arrumaco se pasa al desacuerdo, al insulto, a la violencia y a la muerte de Él (1994: 77).

⁵ Sobre la 'ironía de sino', puede consultarse el artículo de Harold Haronhata (1985: 346-347). A diferencia de la ironía verbal, es de carácter no intencional, es decir, ajena a la voluntad del hablante.

2. EL SEXO

En primer lugar debe precisarse que el sentido específico del término en cualquier obra de Díaz abarca no sólo lo referente a la genitalidad, sino cuanto supone una relación entre dos o más seres sexuados y en cuanto que sexuados. Las relaciones humanas en las obras de nuestro autor (*Las cicatrices de la memoria, El locutorio*) suelen basarse precisamente en la caracterización sexual, como rasgo peculiar de cada individuo, que lo condiciona absolutamente frente al otro sexo. Las obras vienen a resumirse, entonces, en una confrontación entre dos seres diferentes sexualmente, diferencia que los acerca y los enfrenta. El sexo es, por tanto, mucho más que la expresión de la unión física, incluso cuando ésta asuma un papel primordial (y a veces funcione como eje de los climas) dentro de la pieza.

Pero el sexo como tal, en sentido lato, lo inunda todo. La mayoría de los juegos verbales parten de las frases fijas a que el tema ha dado lugar en la cultura occidental; los anuncios y expresiones seleccionadas aluden a él de uno u otro modo; muchas respuestas a estímulos en principio alejados de este campo se explican por conexiones mentales de tipo sexual e incluso muchos engaños (los de Él a Antona) se fundan en el sexo.

Ante la imposibilidad de analizar todos los ejemplos, se señalarán los más gráficos a propósito de un estudio del motivo en cada personaje.

2.1. EL SEXO EN LOS PERSONAJES.

2.1.1. EL SEXO EN ELLA

Desde el principio, hallamos una incoherencia en su actitud. Frente a los besos apasionados que prodiga a su esposo en el comienzo del primer acto, sorprende con su animadversión hacia él. Sus palabras al público en su primera intervención alumbran su visión del otro sexo concretado en la persona de su marido:

'(Desde el baño llega el inconfundible ruido de una persona haciendo gárgaras. Ella trata de acallar el ruido cantando más fuerte y echando miradas furiosas al baño pero, finalmente, se interrumpe y en una forma rencorosa señala hacia el dormitorio). Vivo, vivo con un hombre. (1994: 51).

Esta frase, que alude a lo genérico de Él desde un medio kinésico, implica su distanciamiento respecto de Él, en contraste con la cercanía implícita en la relación lingüístico-semántica entre el verbo y su complemento: 'vivo con'. Luego, la focalización de rasgos de 'ese hombre' se presenta desde una valoración valorativo-axiológica negativa y subjetiva:

'...por lo menos todos llaman así a ese ser de pies grandes que hace gárgaras en los momentos más inesperados...'(1994: 51).

En efecto, los pies sólo pueden ser grandes en comparación con los de Ella, mientras que la negatividad se apoya fundamentalmente en el empleo del deíctico 'ese', que remarca el distanciamiento despectivo antes implícito.

Estas quejas convierten en irónicas o, al menos, en ambiguas, sus anteriores frases, que en principio podrían interpretarse como muestra de una relación amorosa feliz entre ambos cónyuges:

'¿Cómo podremos sobrevivir? ... A este carlño tremendo' (1994: 50).

Las concepciones y los esquemas mentales de esta mujer carecen en absoluto de originalidad. Se comporte como se comporte, late en el fondo de sus manifestaciones una concepción de la vida adaptada perfectamente al modelo de la mujer casada más tradicional y convencional en la tradición de occidente.

Su sentido del pudor, por ejemplo, en relación con el público:

'Cierra las cortinas que nos están mirando!' (1994: 53 y 62).

se contraponen a la ausencia del mismo en Él:

'...Para eso pagaron' (1994: 62).

y también a su aparente previsión de un público al salir a escena, aparente porque, según se afirma, por indicaciones del psiquiatra *'habla sola por las mañanas como si hubiera un público'* (1994: 51).

Las relaciones sexuales, incluso en el ámbito matrimonial, son entendidas negativamente por su parte. Por ejemplo, cuando Él la invita a bailar un tango ella, aparte de tachar a su marido de *'obsceno'*, se niega por ser, en su opinión, algo *'casi fisiológico'*. Además, tras asegurarle la salvaguarda de la intimidad en que lo harían (lo que indica que Él tiene en cuenta el pudor de Ella) *'Y Gardel ha muerto. No nos verá nadie'* (1994: 59) Ella se obstina: *'No eches tierra sobre tu conciencia. Hay un gran ojo que nos está mirando'* (1994: 59) donde no sólo alude a la imposibilidad de tal intimidad, sino a lo reprehensible del acto en sí, que necesitaría, para llevarse a cabo, acallar a la conciencia.

Es de notar, no obstante, que estos parecen meros subterfugios encubridores de una negativa caprichosa, pues cuando el deseo es compartido, como sucede en el segundo acto, Ella acepta la relación.

2.1.2. EL SEXO EN ÉL

La importancia que Él concede al sexo y a las relaciones sexuales queda explícito desde el comienzo de un modo mucho más claro y coherente que en Ella

Su selección de los anuncios del periódico, que la crítica ha juzgado manifestaciones de incomunicación⁶, monólogos intercalados de Él y Ella, comunican en realidad, ante el público, las ideas más frecuentemente pensadas o sentidas por Él y Ella, sitúan al espectador sobre el carácter y la ideología de los seres del escenario. No resulta arriesgado afirmar que la atención se fija en los estímulos que mejor reconoce o más interesan al sujeto y Él expresa tal interés leyéndolos en voz

⁶ Tal visión ha llevado a cada crítico a aportar sus propias opiniones: Teodosio Fernández (1982: 155) entiende así estar cada uno con su distracción particular, Ella con la radio y Él con el periódico una forma de dificultar o imposibilitar la comunicación, algo que convierte el diálogo en dos monólogos intercalados. Julio Durán (1970: 54) se fija en la contraposición del consumo, que ofrece un clima 'sentimental, lleno de matices y acordes casi humanos' con este momento, en el que 'se cambia abruptamente, con velocidad electrónica, por el retentivo, estridente, ablatador y deshumanizado ritmo de jazz, que asalta y se adueña del ambiente hogareño, junto con los programas de radio o de televisión y las revistas y la prensa sensacionalista, todos los tentáculos de embolado de aquella mina maligna, cada vez más perfeccionada...'. Para Burgess, por fin, los únicos momentos de comunicación son los silencios 'when they act instead of talk' (1983: 29).

alta. En otro apartado se mencionó la proyección de los deseos por anular al otro. Pero, sobre estos, más recurrentes son los deseos de relación sexual, en el caso de Él.

Por ejemplo, puede citarse la carta al director del periódico. Díaz mismo parece querer atribuirle el sentido antes explicado con la acotación: '*Él, sin advertirlo, mira fijamente al público y habla en forma desolada*' (1994: 56), como si, en efecto, no se tratara de una carta leída en el periódico, sino pensada, ideada o escrita por él mismo:

'He notado con creciente temor que día a día desaparece algo (...) están desapareciendo esas parejas de enamorados que daban esos inmorales ejemplos.' (1994: 56).

La valoración contradictoria, lo negativo 'inmoral' presentado al mismo tiempo como positivo en cuanto que su pérdida se siente y en su dolor se insiste: '*Es una lástima*' (1994: 56) parece establecer esa doble visión del tema representada por Él y Ella. Al llamar 'inmorales' a tales actos Él no hace sino emplear el lenguaje del destinatario (el director del periódico y los lectores o bien el pensar convencional 'de puertas afuera') y que coincide con el de Ella, pero al resentirse por su pérdida pone de manifiesto la moral 'de puertas adentro', de los sentimientos incapaces de ser convencionalizados y que coinciden con los de Él. También el anuncio de 'la francesa' resulta francamente revelador; tanto para el público como para la propia Ella. Él se encubre y se descubre en un diálogo con Ella sobre el asunto:

Él: ¡Por fin!

ELLA: ¿Qué te pasa?

ÉL: (Leyendo) 'Señorita extranjera, francesa, necesita alquilar pieza amueblada con desayuno' (Se levanta con rapidez y va hacia el teléfono)

ELLA: ¿La conoces?

ÉL: No, pero pensé que podríamos arrendarle la pieza de alojados.

ELLA: Sabes perfectamente que no tenemos pieza de alojados. (1994: 54).

Él acepta por válida la réplica de Ella, pero sigue procurando allanar los obstáculos para llamarla, con absurdos que llegan hasta la propuesta de hacerle compartir el lecho matrimonial. Finalmente, vencido por las objeciones de Ella, que se resumen en un 'no hay espacio para otro aquí' se excusa con una explicación que desplaza lo que Ella no deja de entender como verdadero impulso:

'Es verdad. Aunque no puedes negar que habría sido un ingreso extra' (1994: 54)

y que luego recoge y expone:

'(Soñador) además... ¡era francesa! (1994: 54)

para, más tarde, volver a excusarse por medio de otro intento de desplazamiento:

'(confuso) Bueno... Francia es todo' (1994: 55).

lo que no deja de ser una racionalización. Pero Ella volverá a traer a colación el motivo:

'¡Cochino! Ahora veo claro. ¡Sí, ahora veo por qué querías alojar aquí a la francesa! (1994: 56).

Y lo utilizará, inmisericorde, para echarle en cara su negativa ante una invitación a compartir el cepillo de dientes:

'Ah, claro... puede compartir nuestro dormitorio con una francesa, pero no puede compartir un simple inofensivo implemento doméstico con su mujer' (1994: 61)

Por su parte, Él insiste también en su deseo cuando, tras la frustración de la relación imaginada en el 'correo sentimental', exclama:

'¡Ah! Si pudiésemos alquilarle a alguien la pieza de alojados' (1994: 58).

Precisamente esa anécdota del 'correo sentimental' sirve para caracterizar a cada uno de los dos personajes. En especial a Ella, que se manifiesta igual a sí misma, con un deseo de unión permanente, expresado de modo isotópico:

'No quiero aventuras. Busco un alma gemela (...) No soy mujer de un día' (1994: 58)

mientras que el tipo de mujer evocado y solicitado por Él refleja sus más auténticos deseos:

'Ojalá seas apasionada, independiente, sin prejuicios, con buena situación económica y buen físico' (1994: 57).

y, al menos en cuanto a los tres primeros atributos, su divergencia con respecto a la personalidad de Ella.

En lo referente a la presencia de una tercera persona, Él se manifiesta de acuerdo, no sólo en el caso de la francesa, sino también en cuanto a Antona (1983: 110). Se observa, así, en Él, una concepción del amor como 'múltiple', lo que invalida cualquier acusación por infidelidad.

2.1.3. EL SEXO EN ANTONA

Si en Él el sexo constituye un deseo no realizado plenamente y en Ella un delito y un tabú, el análisis de Antona revela que toda su visión de la realidad responde al esquema sexual, aunque su comportamiento no pueda calificarse de 'relajador de los cánones previstos'. Si Ella elude cuanto puede el tema Antona lo alude en cada una de sus frases, pese a repetir su ignorancia al respecto:

Así, en los interrogatorios a los que se ve sometida tras el crimen, demuestra tener formados todos sus esquemas mentales en torno a la vida sexual. Díaz aprovecha sus lapsus para manifestar sus contenidos inconscientes, de manera que a la pregunta '¿Arma homicida?' contesta 'Transistor de alta infidelidad' (1983: 107). Asimismo, cuando no entiende el significado de los vocablos, simula incomodarse y se defiende y excusa desde el parapeto de su dignidad como mujer decente: '¿Móvil del luctuoso suceso?' 'Bueno, nada de palabrotas con una que es decente, ¿no?' (1983: 108). E incluso utiliza frases en las que se le escapa un doble sentido para respuestas que no lo requieren:

'¿Qué hizo la noche del 25 de julio?

ANTONA: Lo que me pedía el cuerpo, señor comisario.(...) Puedo atestiguar que a la hora del crimen le hacía el amor al señor mientras comía un sandwich y veía un concurso por la televisión' (1994: 73).

Pero es en las relaciones entre los tres personajes como mejor se aprecia tanto el sentido como el papel del hecho sexual en *El cepillo de dientes*.

⁷ En la versión de *Nueve dramaturgos...*

Quizás Díaz rompa el lenguaje o coarte ciertos efectos comunicativos, pero lo hace desde la conexión interna del propio lenguaje con su semántica, aprovechando los clichés y la estructura de los mismos. En lo que se refiere al plano de las ideas, el autor se comporta de modo idéntico, sirviéndose de esquemas y prejuicios para caracterizar a los personajes, para situar y mantener el juego escénico, sin modificarlos apenas. Tres relaciones fundamentales se ponen de relieve: dentro de las relaciones de intimidad e igualdad social, se presenta la pareja Él-Ella. Y en el marco de las relaciones de desigualdad social, tratadas en un eje de intimidad - no intimidad, la pareja Él-Antona, mientras que Ella y Antona, aun bajo una identificación subyacente, representan una relación de desigualdad social y no intimidad.

2.2. EL SEXO EN LAS RELACIONES DE LOS PERSONAJES

2.2.1. RELACIÓN ÉL-ELLA

La intimidad y la igualdad es lo que autoriza un tratamiento mutuo que oscila entre las apelaciones cariñosas y las exhortaciones directas

'El café' 'No me llames hijito' (1994: 53)

que a veces llegan al insulto (ya se han visto varios ejemplos por parte de Ella). Este tratamiento conlleva una 'igualación de puntos en el marcador' de la relación, en una disposición simétrica, como ha señalado Tamara Hazfeld (1983: 34). A la venganza que los coloca en el mismo nivel (muerte de Ella-muerte de Él) se agrega la simétrica disposición del motivo de la individualidad: quitarle Ella el cepillo de dientes a él supone destruir su individualidad, así que Él propondrá a Antona que use el cepillo de dientes de Ella.

En otro sentido, la oposición entre Él y Ella se ofrece en su concepción dispar de la relación amorosa. Ella se centra en la importancia de la convivencia y lo que en ésta significa el compartir, mientras que Él la basa en el contacto sexual. A falta del mismo y en su interés por el tema, ensaya varias alusiones a él por desplazamiento, como la de proponer tener niños. La sustitución podría entenderse como un modo de 'consolación', razón que podría aducirse para explicar por qué, al decirlo, llama a Ella 'Consuelo', nominación que Ella aprovecha para no contestar al núcleo de la intervención de su interlocutor: *'Sabes perfectamente que no me llamo Consuelo'* (1994: 56) lo que, también, podría entenderse como 'ni ese consuelo voy a darte'.

En cuanto a la fidelidad, y de modo contradictorio a los planteamientos antes analizados, Él se comporta como si se tratara de algo importante de mantener, de ahí que exprese su necesidad de ser sincero y su intención de confesar a Ella que está empezando a enamorarse. Asombra la perfecta cohesión textual en su caracterización perfectamente verosímil de una situación que el público puede identificar como auténtica: Él 'busca las palabras' para adelantarse a las posibles réplicas de Ella, al tiempo que prepara el terreno para amortiguar el golpe en una estructuración de la autoexcusa: 'me he enamorado, pero resisto':

'Es verdad que somos marido y mujer y que me he acostumbrado a vivir contigo. Al principio uno lucha y se resiste. Nada debe turbar la paz que se ha conseguido.' (1994: 55)⁸.

⁸ Estas dos razones para la fidelidad, costumbre y paz, son precisamente las que se ven contrabandeadas a lo largo de la obra: Él se queja de la rutina propia de esta costumbre y la paz sólo se consigue al final, en la tragua del combate. Así pues, descompuesta la paz cubrían los motivos para la infidelidad?

La reacción de ella cuando al fin confiesa 'Creo que estoy empezando a enamorarme' '¿Y de enjuerzuela, se puede saber?' (1994: 55) podría implicar, desde ese sufijo despectivo, los celos orgullo berido, pero también una repulsa de cuanto tenga que ver con lo sexual y, yendo más allá, la concepción del amor, o por lo menos de el de Él, como heterosexual.

La psicología de Ella, siempre en la misma línea de valoración negativa de toda relación, se expresa de idéntico modo aun cuando se descubre que el objeto del enamoramiento es ella misma. Tal visión no parece una ruptura de la norma. Supone, en efecto, una ruptura con la reacción esperada por el espectador, pero responde a una lógica, distinta de la habitual, pero plenamente coherente con las concepciones de Ella. Paradójicamente, la solución que ambos encuentran se resuelve en el posible adulterio, en la búsqueda de otra mujer: de hecho, Él dice pensar en su vecina *desnudarse* (1994: 56).

En otra parte, Ella llega a repeler la relación matrimonial en pro de la maternal, de ahí que resista en llamar a su marido 'hijito', pese a las constantes protestas de Él (1994: 53).

En cuanto a los nombres que se aplican el uno al otro, ya se ha visto cómo en algún caso resultan esclarecedores en tanto que proyecciones de los propios deseos. Ella, repite a su marido que no quiere ser llamada de ninguna manera, en coherencia con lo cual ella dice haber olvidado el nombre de Él (1994: 53), lo que no deja de revelar otra de sus actitudes: para ella, la unión matrimonial deshace las diferencias individuales, luego ya no son dos con distinto nombre, sino uno. Y en consecuencia, pueden usar el mismo cepillo de dientes y olvidar sus nombres propios. Dice recordar sólo la 'o' con que el nombre de Él acababa y, así, puede inferirse que lo único que de él recuerda es su sexo masculino, si se tiene en cuenta el tipo de fonemas para indicar el género en español.

Él, en cambio, si quiere ser nombrado -igual que desea mantener su individualidad-, pero con un nombre propio o con un apelativo reflejo de las relaciones que mantiene con Ella, de ahí su rechazo al vocativo 'hijito'. También en esto Él es coherente con su deseo de aplicar a Ella diversos nombres, en virtud de lo que de ella esté solicitando en cada momento. La crítica ha consignado el hecho, pero no he hallado en ella una explicación más satisfactoria⁹.

2.2.2. RELACIÓN ÉL-ANTONA

Parece pertinente partir de la relación Él-Ella para hablar de esta otra, empezando por el nombre, para no romper el hilo del análisis, porque Antona, desde su nombre explícito hasta el resto de los elementos que se irán desglosando, puede responder, quizás, a los deseos de Él.

Él requiere una actitud de servicio en Ella, como se desprende de su insistencia por que le sirva el desayuno:

⁹ Durán Cordá se refiere a la innominación de los protagonistas, que 'no coincide con la mera abstracción tradicional de una selección arbitraria de dos tipos sintéticos, representativos, sino que El y Ella son especies de receptores humanos, como el comodín del naipes, dentro de los cuales puede caber, cuando la acción dramática lo requiera y cuando la corriente mental espontánea del narrador adopta un nuevo filo, un El y una Ella distintos y concretos, que revelan otros ángulos de la realidad' (1970: 55). Por su parte, Teodosio Fernández pensaría que: 'El y Ella no van más que muñecos sin identidad definida, relacionados por incidentes sin ilación, por un diálogo incongruente, plagado de lugares comunes, de clichés, reiteraciones...' (1982: 154).

'Sirveme el café, querida (...) Sirveme el desayuno (...) (Golpeando la mesa y lanzando un grito) ¡El café! (...) Quiero probar el café. ¡Sirvemelo inmediatamente, que estoy retrasado!' (1994: 52).

un requerimiento no plenamente satisfecho, que anticipa el gusto que sentirá ante Antona, muy totalmente a su servicio, que además se encuentra en una situación de inferioridad que ella misma reconoce y acepta. Además, Antona tiene muy presente lo sexual -aun cuando lo emplee de modo diverso a Él- afinidad que Él puede usar en diversos propósitos, por ejemplo, para impedir que Antona descubra, en un primer momento, el cadáver de Ella.

En primer lugar, le arrebató la bandeja del desayuno que se disponía a llevar a la señora, y para desviar su atención repite una frase que Antona deslizó en el diálogo inicial *'Viven como palomos'* (1994: 65), simulando un precipitado intento de seducción. Decir Él que le ha gustado la frase de la sirvienta es un elogio que indirectamente alude al agrado que le produce quien ha pronunciado tal frase. Él sabe que el sexo le importa lo suficiente como para hacerle olvidar el llevar el desayuno a Ella, de modo que tratará de seducirla con el halago como primer recurso.

Pero como Antona no reacciona conforme a sus previsiones, insistirá en el mismo juego, preguntándole sobre el amor (1994: 66) y remitiéndose al diccionario, como voz de la 'autoridad', para que ella no pueda acusarle de camelarías; de otorgar significados distintos a los sencillamente denotativos. Luego, pasará a interesarse por los amantes de Antona (1994: 67), pero como continúa sin lograr su propósito, echará mano de los propios desplantes de la asistenta, y como le recrimina de 'tener mucho cuento' aprovecha para contarle efectivamente uno, inventado por él, sobre (¡cómo no!) el tema de infidelidad, tema en íntima conexión con el sexual:

'Dejó de comerse las uñas y empezó a comerse los cuernos' (1994: 67).

Pero donde mejor se advierte el engaño con el que pretende alejar a Antona del cuarto donde yace Ella, es en la escena siguiente, cuando le confiesa que va a ser madre y simula perfectamente, apelando a todos los tópicos, uno por uno, de una típica conversación en torno a la situación de la mujer embarazada de un hombre que no es su marido; naturalmente un asunto semejante logra distraer a una Antona que bien podría ser asidua de los culebrones. Aquí, por añadidura, los papeles se han vuelto intercambiables entre Él y Antona, pero lo absurdo de la situación, aparte de focalizar su papel como ejemplo de prevaricación, subraya el esquema mental que lo sostiene. Lo que menos importa es lo que pueda aportar un diálogo tópico e insustancial.

En este momento, como en otros de la obra, lo verdaderamente interesante estriba en las implicaciones mentales que el hecho conlleva y que quedan resaltadas al proyectarse sobre un texto, una verbalización harto conocida por cualquiera, que, por la ausencia de novedad en él, no llama especialmente la atención. Pero tanto esta situación (1994: 68-69) como los interrogatorios a Antona (1994: 73-74) denotan su faceta engañosa en la utilización de datos falsos, inconfundibles como tales por parte del espectador.

Por último, debe reseñarse cómo para Antona también el sexo presenta, igual que para Ella, una cara negativa, de ahí que reconozca su entrega como delito:

*'¡Basta! ¡Basta! No resisto más... Yo también soy de carne y hueso... (Desfallecida)
¡Oh, lujuria, lujuria, aquí estoy!' (1994: 75).*

y frente a Ella, considera un acto de cariffo, una prueba de la pasión de Él, el hecho de que la invite a *'bailar un tango todos los días'*, a lo que responde, como para sí: *'¡Será capaz de tanto!' (1994: 71).*

2.2.3. RELACIONES ELLA-ANTONA

Ante la inferioridad cultural y social de Antona, Él trata de hacérsela olvidar acortando las distancias (desde el tuteo hasta la propuesta de permanencia en el domicilio conyugal en el mismo piso que Ella), mientras que Ella la mantiene, como se observa en detalles concretos. Por ejemplo, llama a Antona cuando ésta entra en el piso llamándola por su nombre, lo que no deja nunca de darse como un signo de afecto, frente a Ella, que en la situación similar de más tarde, elimina el nombre relativo (en correspondencia también con lo explicado en un apartado anterior al respecto).

Antona, igual que con Él, no olvida ante Ella nunca su condición de sirvienta y por eso trata de tranquilizar a la señora advirtiéndole que no la faltará al respecto, así como la estima siempre como oyente previsto, incluso cuando sabe que está muerta.

A la vista de todos estos datos, no puede concluirse, con Zalacain, que:

'La falta de una tema trascendente y la abundancia de frases obviamente triviales destruyen todo concepto que el público pueda tener de ellos como seres humanos reales. Uno ve en ellos sólo marionetas haciendo sus papeles de seres humanos. El vocabulario, por su parte, es elemental, casi infantil y articulado automáticamente' (1985: 101).

CONCLUSIONES. LA VIDA Y LA SOLEDAD

Dice Jorge Díaz (y con su vida ha dado muestras fehacientes de ello) que su única y gran vocación es la soledad (1977: 55). ¿Podría hallarse algún reflejo de esto en *El cepillo de dientes*?

A mi modo de ver, en la soledad confluyen todos los asuntos tratados: la incomunicación, que deriva no sólo del lenguaje sino de la diversidad de concepciones de la realidad, de la diferencia sexual y social; la muerte y la vida; la lucha agónica por conservar el propio espacio como símbolo de la propia identidad y de la propia individualidad, que precisa a veces de la muerte del otro, al que se ve como elemento agresor; la imposibilidad del amor, por tanto.

Esta incapacidad para amarse los dos esposos, por no aceptar las diferencias entre ellos, por empeñarse en que el otro se acomode a la imagen del 'alma gemela', conducen sólo a dejar patente el egoísmo del solitario, un egoísmo insoportable cuando se trata del otro, pero que no refleja sino el propio.

De la soledad hablan tanto Él como Ella:

'Si quieres soledad, quédate en tu querido excusado... lo que es yo, me iré donde mi madre' (1994: 62).

Sin embargo, se advierte cómo en las conversaciones muchas veces se produce, no sólo la defensa del lenguaje propio y la individualidad, sino un intento de acercamiento y comprensión del otro.

Cierto que Ella, al principio, se interesa primero por lo que dice su propio horóscopo (capricornio) pero justo después lee el pronóstico del de su marido (1994: 53).

De la misma manera, cuando hablan de la 'crema', Él piensa que Ella se refiere a la crema de la cara (producto más relacionado con el 'universo del discurso' femenino), mientras que ella piensa que Él habla de la crema de afeitar (1994: 57). Se demuestra así cómo de un modo espontáneo ambos salen de sus propios conceptos para aproximarse a los del otro.

Por otra parte, la actitud de Él en su empeño por acabar con cuantos elementos impiden la comunicación queda patente desde el principio, cuando le pide a Ella que corte la radio (1983: 67) cuyo volumen le eclipsa a él la voz. De modo más expreso, en su diálogo con Antona se vale de todos los medios posibles para desautomatizar las frases hechas que Antona va soltando, dando la impresión de que quiere comunicar sus inquietudes de alguna forma (la fundamental es haber asesinado a Ella, claro) al tiempo que procura ocultar su acción, contradictoriamente. Por ejemplo, cuando Antona en un decir inocente exclama:

'Lo único que falta es encontrar un muerto bajo la alfombra' (1994: 65)

Él se sobresalta y así lo hace saber, porque quiere subrayar el sentido literal. Y luego, tras otra frase de Antona, le interroga respecto a su contenido:

'Dime, ¿yo huelo a infierno?' (1994: 65)

para seguir reflexionando sobre el significado literal de lo que dice Antona, obligándola también a ella a este ejercicio:

ANTONA: ...a mí me vuelve el alma al cuerpo.

ÉL: ¿Y cómo se consigue volver el alma al cuerpo, Antona? (1994: 65).

Pero Antona no se da cuenta de nada, muestra su ineptitud reflexionar sobre sus propios verbales, no reacciona como quien entiende las posibilidades comunicativas habidas en connotaciones de las palabras o en las propias palabras literales y denotativamente, muestra incompetencia para establecer un 'juego comunicativo' múltiple, desenterrar del valor asociativo literal de los términos y frases hechas; tampoco será capaz de comprender que la letra de la canción del tango expresa lo que Él querría y que basta con escuchar el sentido literal para saber cual precisa respecto a lo ocurrido. De ahí que Él llegue a decir que es completamente tonta (1994: 65).

Y ante el público Él, exponiendo, como portavoz del partido demócrata que esto es '*reflexión del científico sistema de convivencia individual y familiar*' (1994: 53) parece dar una clave que anticipa la idea principal de la obra, para que aquel público se prepare y sepa ir conectando cada dato con esa idea.

En efecto, ningún modo mejor de presentación de cuanto va a acontecer en escena.

En definitiva, ¿será posible salir y superar esa soledad? ¿Será posible el acercamiento? Aunque los intentos resultan improductivos -cuando Ella trata de comprender a su marido con el sistema de control mental acaba por dejarlo, con el pretexto de que le cansa, así como fracasa el violento modo sexual de lograrlo- quedan las puertas abiertas, porque quizás pueda salirse del círculo vicioso, no a través de lo nuevo y original, sino a través del amor, ya que '*sólo el amor es fecundo*' (1994: 78) aunque estén '*apagando las luces de nuestro teleteatro del amor*' (1994: 79).

¿Hablar de la muerte y el sexo es hablar de la vida? Nótese que en esta afirmación no se identifican muerte y sexo con vida, sino que se catalogan como aspectos de la misma, aspectos gracias a los cuales Díaz habla de lo que es la vida, con gran profundidad a través de las aparentes superficialidades porque, al fin y al cabo nosotros, como los personajes del drama, que

'desde el primer momento es notorio que están encerrados no tanto en una habitación como en la vida, y que actúan en representación del todo el mundo' (1966: 121)

también estamos inmersos en la vida.