

***Por un Cepillo de dientes...:* absurdo y fracaso en Jorge Díaz**

Cristina Pérez Múgica

Universidad de Salamanca (España)

lamusgosa@hotmail.com

Resumen

La obra de Jorge Díaz ejemplifica la revolución experimentada por el teatro latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. Absurdo, reflexión metateatral y parodia de lo establecido permiten poner en escena las grandes cuestiones epocales. Así, *El cepillo de dientes* (1972) plantea los riesgos de la rutina y el fracaso del lenguaje. Palabras claves: absurdo; rutina; incomunicación; parodia; medios de comunicación masiva.

Abstract

The work of Jorge Díaz parodies the revolution undergone by Latin American Theater in the second half of the XX Century. The absurd, meta-theatrical reflection and parody on establishment allow an analysis of some of the epoch's most important matters. Hence, *El cepillo de dientes* (1972) approaches the risks of routine and the breakdown of language. Key words: the absurd; routine; lack of communication; parody; mass media.

“¿Por qué responder con lenguaje complicado?

Una sola palabra o un solo gesto bastan”

Taisen Deshimaru, *La práctica del Zen*.

La primera versión de *El cepillo de dientes* constaba de un solo acto y, según su autor, fue escrita un domingo en tan sólo diez horas. Sirvió de inspiración la página de un periódico cuyo contenido *idiotizante* sugirió motivos temáticos y estilísticos. Cinco años más tarde Díaz

escribiría un segundo acto para la pieza, adición que completa las claves interpretativas. A pesar del tono despreocupado con que el autor explica la gestación y elaboración del texto, éste constituye una auténtica obra maestra, como intentaremos demostrar.

En primer lugar, la pieza muestra el fracaso de la comunicación humana, motivo constante en el teatro de Díaz que permite relacionarlo con la dramaturgia absurdista¹. En 1962 el crítico Martin Esslin utilizó la etiqueta “teatro del absurdo” para encuadrar ciertas propuestas subversivas desarrolladas por dramaturgos franceses en los desoladores años 50. Los planteamientos teóricos suscitados por esta corriente resultan útiles a la hora de analizar *El cepillo de dientes*, pues su escritura coincide con una destacada presencia de la misma en la dramaturgia latinoamericana. Desde luego, no hablamos de una recepción acrítica, pero importantes autores de la segunda mitad del siglo XX encontraron en esta línea formas y motivos con que responder a los traumas y preocupaciones propias de su tiempo.

La corriente absurdista puede encuadrarse en la Modernidad, pues recoge sus grandes obsesiones agudizando los principios de vacío y angustia: conciencia dramática del tiempo, pérdida de asideros metafísicos, crisis de las creencias y fracaso del racionalismo como utopía de progreso y felicidad. En este sentido, conviene recordar que entre los referentes del absurdo se encuentra una de las escuelas modernas más radicales, el Surrealismo. De hecho, el movimiento bretoniano incide en dos cuestiones que pueden interesarnos de cara a un análisis de Díaz: los efectos alienantes de la rutina y la desvalorización del lenguaje como herramienta de comunicación. Sin embargo, el Surrealismo mantiene una utopía de corte humanista que no encontramos en las obras del absurdo. Así, el tono distópico propio de esta dramaturgia se explica por el colapso moral que produjeron tanto la Segunda Guerra Mundial, experiencia del potencial destructivo inherente al individuo, como la posguerra, reflexión sobre la devaluada dignidad humana. En América Latina, a la conciencia de un occidente sumido en el caos, se sumarían distintas nociones de soledad, desorientación y corrupción de los valores sociales.

¹ También lo vincula con importantes corrientes epocales centradas en la reflexión sobre el problema de la vida cotidiana y en la denuncia de los tópicos y patrones que saturan las mecanizadas sociedades modernas, impidiendo la realización personal y el encuentro con el otro. Constituyen ejemplos de esta línea el movimiento Situacionista y el Grupo de investigación sobre la vida cotidiana, organizado en París por Henry Lefebvre. En el marco latinoamericano, Julio Cortázar publica en estos años *Historias de cronopios y famas*, auténtico manual para sobrevivir a la rutina.

En este sentido, las propuestas absurdistas pueden considerarse modernas en la medida que pretenden dar forma a las necesidades, problemas y preocupaciones de su tiempo, lo que nos permite hablar de una estética a tiempo real. Sin embargo, tras el campo de concentración y la bomba atómica resulta muy difícil presentar el producto artístico como instrumento de subversión utópica: ya no es posible exaltar con Baudelaire “el heroísmo de la vida moderna”². Las “miles de existencias errantes” que evocara el simbolista vagan ahora por un subterráneo sin salida, son individuos derrotados cuya única certeza es la carencia de certezas, una vez que la experiencia bélica ha confirmado el escaso valor de la vida humana.

Por todo esto, el recurso al sinsentido en las obras absurdistas no traduce gestos de rebeldía sino que constituye una patética llamada de atención al espectador o lector enajenado. Este *giro al infierno* o evolución a lo distópico resulta clave en *El cepillo de dientes*, sobre todo si atendemos a la construcción del diálogo teatral. Éste desarrolla los temas de la incomunicación y el colapso del lenguaje mediante estrategias desarticuladoras que evocan procedimientos vanguardistas. Sin embargo, tal trabajo no desemboca en un grito rebelde y megalómano como el de Huidobro en *Altazor*, sino que traduce la desolación de una Humanidad fracasada.

No obstante, este punto requiere ciertas precisiones. En su trabajo *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Raquel Aguilú de Murphy argumenta que el teatro absurdista latinoamericano no está marcado por un sentido diatópico tan acentuado como las obras europeas de los 50. En su opinión, los dramaturgos latinoamericanos recurren al absurdo para poner en escena determinadas realidades nacionales, por lo que la enajenación de los personajes resulta de condicionantes políticos y socio-económicos que pueden superarse, abriendo una salida esperanzadora. Pero estas consideraciones no resisten una aplicación generalizada. De hecho, la misma investigadora destaca que la producción dramática de Virgilio Piñera continúa adscrita al absurdo tras el triunfo de la revolución cubana. Esto se explica porque para el autor los mecanismos absurdistas muestran el sinsentido de la condición humana e indagan en carencias que trascienden cualquier intento ideológico por forjar una sociedad más justa o legítima³.

² Baudelaire, Charles. *Ouvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

³ Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos, 1989.

Todo esto resulta interesante a la hora de enfrentarnos a *El cepillo de dientes*, que también persigue plantear cuestiones de alcance universal; de ahí que los personajes carezcan de nombre propio y sean presentados como *ella y él*. Además el tono con que Díaz aborda los temas de la incomunicación y la soledad resulta bastante desalentador: sucesivos obstáculos levantan un infranqueable muro entre la pareja protagonista hasta congelarlos en una circularidad alienante. Ello no sólo obedece a circunstancias externas o coyunturas históricas, sino que remite a la raíz misma de lo humano.

Partiendo de esta idea, Díaz completa su indagación existencial con dos líneas reflexivas más. En primer lugar, analiza las condiciones en que se desarrolla la moderna vida cotidiana. Así, pone en escena los riesgos inherentes a un modelo mecanizado que reduce toda forma de comportamiento y relación al cliché. La pareja protagonista es incapaz de luchar contra costumbres y rutinas porque la estrategia ideada para combatir la alienación también se ha convertido en un mecanismo repetitivo que aprisiona y angustia:

ÉL: (...) Isabel, Mercedes, Soledad... ¿es realmente necesario que tengamos que repetir esto todos los días?

ELLA: ¿A qué te refieres, cariño?

ÉL: Sabes perfectamente bien a qué me refiero. Resulta agotador.

ELLA: Mi parte no es fácil tampoco. Si por lo menos se te ocurriera algo nuevo.

ÉL: Eso es lo más espantoso. ¡Que siempre hay algo nuevo! Para hacernos el amor vamos a tener que contratar un asesor...

ELLA: Yo creo que las ideas iniciales no eran malas, lo que pasa que lo hemos bordado tanto que ahora están prácticamente agotadas.

ÉL: ¿Qué podemos hacer?

ELLA: Nada, dejemos las cosas en su lugar.

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

ELLA: Bueno, eso es muy corriente... ¡Qué esposa decente no desea ser estrangulada de vez en cuando?⁴

En un principio el matrimonio combate la institucionalización de su amor mediante juegos perversos: cambio de identidades y realización de fantasías como el adulterio con la criada o el asesinato del cónyuge. El problema es que estas diversiones liberadoras se han convertido en una costumbre más, tan precaria y lamentable que los lleva a sentirse “náufragos en un parque de atracciones”⁵.

En definitiva, la pareja protagonista ha convertido su intimidad en un espectáculo y ha diseñado con esmero diversos mecanismos para eludir la rutina, pero su particular *túnel del amor* resulta un simulacro tan atroz como las formas convencionales del matrimonio burgués. Esto se explica porque al idear las reglas de su juego amoroso han dejado de lado la espontaneidad para recurrir a tópicos más que reconocibles: el asesinato y el mito erótico de la empleada doméstica. Se confirma entonces la capacidad del sistema para regular y conceptualizar sus desviaciones.

En segundo lugar, la obra plantea el problema del lenguaje, su ineficacia para organizar lo real y establecer lazos comunicativos. Tal preocupación recorre toda la historia literaria pero se agudiza en la etapa moderna al confluir con las nociones de crisis y cuestionamiento de lo establecido. Buen ejemplo de ello son las poéticas de la imposibilidad que plantean la creación como búsqueda frustrada de un logos en relación armónica con lo real.

También resulta fundamental la desvalorización del idioma cotidiano, convertido por el sistema racionalista en un mecanismo fosilizado que transmite pautas de comportamiento y percepción ajenas a las necesidades e impulsos del individuo. Estas reflexiones llevan a plantear la necesidad de una revolución que haga saltar en pedazos el lenguaje y las ideologías de que es portador. Tal exigencia no se circunscribe al ámbito artístico pues, tal como subraya Breton en el *Segundo manifiesto*, nos enfrentamos a un problema de acción social. En *El cepillo de dientes* resuenan algunos de los mecanismos subversivos propuestos por el Surrealismo para revolucionar la percepción y acceder al componente

4 Díaz, Jorge. *El velero en la botella. El cepillo de dientes*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994, pp. 113-114.

5 El parque de atracciones es un espacio alternativo a lo cotidiano, pero también aquí los mecanismos de riesgo, ilusión o fantasía obedecen a una rutina: el carrusel siempre gira en la misma dirección.

“maravilloso” de lo real: la analogía, el recurso a la arbitrariedad y la construcción de la imagen por colisión de realidades alejadas. También debemos recordar la concepción del diálogo que se expone en el *Primer manifiesto surrealista*:

En el diálogo, hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente a su merced, lo cual resulta bastante improbable. En realidad, la atención que presta el pensamiento segundo es de carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar (...) Ese modo de hablar no permite abordar el fondo de la cuestión. Mi atención, fija en una invitación que no puede rechazar sin incurrir en grosería, trata el pensamiento ajeno como si fuese un enemigo (...) Esto es especialmente así en ciertos estados mentales patológicos en los que las alteraciones sensoriales absorben toda la atención del enfermo, quien, al responder a las preguntas que se le formulan, se limita a apoderarse de la última palabra que ha oído, o de la última porción de una frase surrealista que ha dejado cierto rastro en su espíritu:

“¿Qué edad tiene usted?” –“Usted”. “¿Cómo se llama usted?” –“Cuarenta y cinco casas”⁶.

Lo que Breton denomina “frase surrealista” se aproxima bastante al modelo que solemos encontrar en las obras absurdistas, incluida *El cepillo de dientes*. Pero el sentido del procedimiento es diferente en cada caso: para los surrealistas, el uso arbitrario del lenguaje constituye un mecanismo liberador que hace saltar en pedazos las máscaras sociales, mientras que en el absurdo el diálogo incongruente pone en escena la soledad e incomunicación del individuo. En este último caso no existe escapatoria a la red de incompreensión que teje un lenguaje fracasado como herramienta de conocimiento⁷. Por tanto las propuestas surrealistas llegan a los escritores absurdos despojadas del optimismo

⁶ Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1985.

⁷ Así, el absurdo recoge la herencia de Antonin Artaud, para quien el lenguaje carecía de validez como recurso teatral. Ya antes el dramaturgo francés Alfred Jarry había postulado la necesidad de privilegiar en escena la imagen de lógica infantil, consejo acatado por el movimiento dadaísta que se propuso la destrucción literal del lenguaje en una serie de experiencias teatrales que sustituían el discurso articulado por ruidos, gritos y gestos inconexos.

destrutivo propio de las vanguardias. Para ellos, constituyen una forma más de incidir en el sinsentido de la existencia, tal como se aprecia en la obra de Díaz:

ÉL: Dígalo

ANTONA: (*Triunfante*): A ver, ay, ya sé, ¡el gas licuado!

ÉL: Do, do, do, do, do, do. Sí, sí, sí, sí, sí, sí.

ANTONA: (*Sonriendo picarescamente*). Ya sé... Pero si es tan fácil.

ÉL: Da, da, da, da, da.

ANTONA: (*Empujándolo con coquetería*) ¡Usted!

ÉL: Da, da, da, da, da⁸.

En esta escena, la reacción al asesinato de la esposa se convierte en una descabalada serie de pantomimas y travestimientos. Así, esta especie de *quiz show* (concurso de preguntas) en que él ejerce de presentador y ella asume el doble papel de Antona y concursante. Las sílabas inconexas con que el hombre anima a la empleada ejemplifican la crítica a los vacíos y ambigüedades del idioma. Pueden representar desde pistas sobre la respuesta correcta a insinuaciones eróticas pero, por encima de todo, sirven para desorientar al espectador. En este aspecto, Jorge Díaz sigue los consejos de Ionesco: “Para dar al teatro su verdadera medida, basada en llegar al exceso, las mismas palabras deben ser distorsionadas hasta el límite, el lenguaje debe construirse para que explote, o para que se destruya él mismo ante su impotencia en contener significaciones”⁹.

A partir de aquí, podemos explicar el funcionamiento del diálogo teatral absurdo, basado en la subversión de cánones y tradiciones. El dramaturgo utiliza el diálogo para dotar de psicología a sus personajes, presentándolos como paradigma de realidades sociales concretas. En el absurdo, el personaje carece de contornos identitarios, se presenta como un títere cuyo discurso no responde a criterios racionales: ni comunica ideas ni establece intercambios fructíferos. El diálogo tampoco funciona como agente de acción dramática: en vez de contribuir al progreso de la trama la destruye o paraliza en movimientos circulares. El Acto II de *El cepillo de dientes* constituye buen ejemplo de ello. La primera parte

⁸ Díaz, Jorge. *El velero... Op.cit.*, p. 111.

⁹ Citado en Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos... Op.cit.*

presenta una situación más o menos articulada, pero en la segunda los personajes olvidan o subvierten las identidades adjudicadas y se entregan a un parloteo monótono y exasperante que los va alejando del asunto planteado al comienzo.

La erosión y destrucción de mecanismos lógicos genera la noción de incomunicabilidad existencial. Según Aguilú de Murphy, ello revela la única función que el dramaturgo atribuye al diálogo:

El escritor del absurdo siente hondamente la falta de comunicación y el aislamiento que se han ido produciendo y manifestando en el hombre como consecuencia, y a la vez reacción, a la industrialización y a la vida altamente mecanizada de la sociedad moderna (...) La inhabilidad del lenguaje de comunicar los deseos y actividades del ser humano a otros seres humanos crea en él un aislamiento, una desolación que acentúa su sentimiento de soledad. Es por tal motivo que la soledad existencial del hombre nace como consecuencia de la imposibilidad de comunicación objetiva¹⁰.

Con lo dicho, podemos señalar algunos procedimientos manejados en *El cepillo de dientes* para convertir la escena en espacio de incomunicabilidad existencial. De manera general, los principios de sinsentido y carencia de emoción rigen el intercambio lingüístico: el discurso de los protagonistas se presenta en permanente contradicción con su realidad y estados de ánimo. Adivinamos que esta pareja necesita decirse muchas cosas pero sus palabras no les pertenecen: impuesto desde fuera como instrumento de control, el idioma los encadena a una intimidad institucionalizada. De aquí procede la violencia verbal que sustenta el absurdo. Como ejemplo, podemos señalar dos momentos en que la tensión estalla en precarias discusiones basadas en el mero intercambio de reproches o insultos vacíos de significado. Parece que el matrimonio ha perdido, incluso, la capacidad de atacarse con propiedad, por lo que sus confrontaciones se diluyen en la nada, sin conducir a clímax o resolución:

ÉL: Quiero probar el café. ¡Sírvemelo inmediatamente, que estoy atrasado! (...)

¹⁰ *Ibíd.*

ELLA: Bien, hoy puedo hacer el bien a mis semejantes... ¿Hijito, quieres leche?...

ÉL: ¡No me llames hijito!... Y menos cuando me ofreces leche. Es repugnante.

ELLA: Te gustaba hace poco.

ÉL: ¿La leche?... Por supuesto.

ELLA: (*Mohína*) Te gustaba que te llamara así.

ÉL: Eso fue hace años, cuando nos casamos; pero ahora he crecido... y he envejecido.

ELLA: Bueno, ¿y cómo quieres que te llame entonces?

ÉL: Por mi nombre.

ELLA: Lo olvidé completamente, pero estoy segura que terminaba en o... Bueno, tienes que apuntármelo hoy día sin falta en la libreta de teléfono.¹¹

Y un poco más adelante:

ELLA: Si quieres soledad, quédate en tu querido excusado..., lo que es yo, me iré donde mi madre.

ÉL: No te pongas melodramática querida. Sabes perfectamente que tu madre vive aquí con nosotros.

ELLA: (*Gritando*) ¡Ay, no lo soporto más! ¡Te odio! ¡Estoy cansada de la marca de tus cigarrillos y el ruido de tus tripas cuando tomas Coca-Cola! ¡Vete! ¡Jamás podremos seguir viviendo como antes!

ÉL: Pequeña mujerzuela histérica.

ÉLLA: ¡Sádico!

ÉL: ¡Orgánica!

ELLA: ¡Muérdago!

ÉL: ¡Mandrágora!

ELLA: ¡Tóxico!

¹¹ Díaz, Jorge. *El velero... Op.cit.*, p. 75.

ÉL: ¡Crustáceo!¹²

Como vemos, el autor también maneja enumeraciones caóticas e incongruentes que deben interpretarse en sentido simbólico: la intimidad conyugal se llena con palabras absurdas, pues la sola posibilidad de un silencio que abra grietas en la rutina, invite a la reflexión o genere una experiencia de soledad produce verdadero pánico. Así, el sinsentido irrumpe en los puntos críticos para romper cualquier forma de encuentro con el otro:

ÉL: (*Sincero*) Me costará olvidarte.

ELLA: Ah. Piensa en otra cosa, hijito, piensa en otra cosa.

ÉL: (*Con cara estúpida*) ¿En qué?

ELLA: En cualquier cosa..., en la vecina gorda.

ÉL: Ya pensé en ella anoche, mientras me desnudaba. Ya he pensado en todas las cosas que hemos escogido para hoy.

ELLA: Bueno, entonces piensa en el colesterol.

ÉL: ¿Y qué es el colesterol?

ELLA: Un... un insecticida.

ÉL: Pero si viene en “shampoo”.

ELLA: Ay, si viene en “shampoo” entonces es para el dolor de cabeza¹³.

Estas digresiones absurdas se sustentan en una progresiva degeneración del discurso por la cual el lenguaje va perdiendo valor ante nuestros ojos. De esta forma se invalidan las nociones de diálogo o tensión dramática, pues los personajes se convierten en ridículas marionetas parlantes.

Por otra parte, es evidente que estos fragmentos parodian la *retórica* de la discusión conyugal. Ello remite a otra destacada técnica absurdista: el manejo de patrones y clichés comunicativos en contextos insólitos para frustrar las expectativas del receptor. Díaz considera que el lenguaje cotidiano se encuentra tan saturado de prejuicios que incluso la expresión de las más intensas emociones humanas ha perdido toda

¹² *Ibid.*, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 80.

trascendencia. Por tanto, se propone denunciar el absurdo oculto tras las instituciones y principios burgueses que codifican la comunicación limitándola a un estrecho marco represor. Como ya hicieron Jonathan Swift y Alfred Jarry, precursores del absurdo, Díaz empuña “las armas del enemigo”, es decir, mimetiza los sistemas expresivos *oficiales* en contextos de inversión o desproporción. Así, en el Acto I, una presunta confesión de infidelidad culmina en violenta ruptura de expectativas al convertirse en declaración de amor hacia la propia esposa:

ÉL: Hace días que pienso en esto sin parar. Tal vez resulte chocante confesarlo pero... estoy decidido.

ELLA: Bueno, sea lo que sea, seré indulgente.

ÉL: *(Buscando las palabras)* Es verdad que somos marido y mujer y que me he acostumbrado a vivir contigo. Todo parecía estar bien, pero, sin embargo, un día cualquiera, algo surge en tu camino que lo transforma todo. Al principio uno, claro, lucha y se resiste. Nada debe turbar la paz que se ha conseguido, pero al final el sentimiento triunfa y te encuentras atrapado. *(Él se ha sentado en la mecedora)*.

ELLA: Bueno, dilo de una vez.

ÉL: Creo...

ELLA: ¿Sí?...

ÉL: Creo que estoy empezando a enamorarme.

ELLA: *(Conmiseración)* Oh, pobre.

ÉL: Créeme que me he resistido hasta lo último.

ELLA: ¿Y de qué mujerzuela, se puede saber?

ÉL: ¡No la llames así!

ELLA: ¿Por qué? ¿De quién te has enamorado?

ÉL: *(Vacilante)* De... ti.

(...)

ELLA: ¡Vicioso! ¿No te da vergüenza enamorarte de tu propia

mujer? ¡Rebajarme hasta ese punto! Olvidalo que yo también lo olvidaré¹⁴.

El diálogo revela una visión del matrimonio muy similar a la que mantienen contemporáneos de Díaz como Julio Cortázar y Octavio Paz. Éstos lo consideran una institución aberrante forjada a imagen y semejanza de sociedades represoras. Por tanto, es comprensible que la pareja protagonista se escandalice ante la posibilidad de que el amor pueda darse en el seno de semejante simulacro¹⁵.

Conviene destacar otro elemento fundamental para generar ese mundo absurdo en que un cepillo de dientes es agente de colapso moral: el recurso al lenguaje de los medios de comunicación masiva. Éstos invaden la cotidianeidad de la pareja protagonista favoreciendo el aislamiento o el intercambio absurdo. En el Acto I, por ejemplo, contribuyen a la incomunicación: desayunar escuchando la radio, leyendo el periódico o una revista femenina permite eludir los peligros de la intimidad. Además, ahorra el esfuerzo de *conversar*, es decir, de organizar en patrones institucionalizados los afectos y emociones. Cuando ella se coloca el audífono o ambos se enfrascan en sus respectivas lecturas se genera un simbólico juego monologal, se crean dos espacios independientes e ilusorios en los que cada uno intenta sobrevivir a su soledad. Estos absurdos monólogos encubren una crítica a los modernos medios, pues más que contribuir a la comunicación saturan al individuo con clichés que congelan su independencia y creatividad. Así, ella repite de forma mecánica los “consejos para empezar el día con energía y optimismo” y no parece ser consciente de la atroz realidad en que se halla inmersa. El día a día con su marido constituye un infierno, hasta el punto de convertir el desayuno en situación límite, pero ello no le impide informarse con total serenidad de las nuevas técnicas para mejorar la vida matrimonial que difunde su revista. También él se encuentra alienado por discursos masivos, de ahí que abandone su identidad para asumir la del “Presidente del Partido Cristiano Familiar Unido”¹⁶, pronunciando un enrevesado y ampuloso discurso que recuerda a los proferidos por Don Justo en *El lugar donde mueren los mamíferos*.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 79-80.

¹⁵ Podríamos mencionar otros ejemplos para este manejo subversivo de clichés comunicativos. Así, la insólita conversación entre Antona y el marido sobre el inoportuno embarazo de este último parodia con maestría la retórica del amor ilícito.

¹⁶ Cada uno de estos adjetivos contiene importantes cargas irónicas, sobre todo si los ponemos en relación con la realidad de la pareja.

Por tanto, la saturación informativa propia de las sociedades modernas genera grandes dosis de frivolidad que impiden enfrentar la realidad cuando no, simplemente, percibirla¹⁷. Ello plantea una importante contradicción: de un lado, el mundo ilusorio, fácil y benéfico difundido por los medios de comunicación, de otro la tensión y violencia generadas por esos mismos medios en la cotidianeidad de la pareja. Cualquier forma de acercamiento que procure interrumpir la absurda retahíla monologal fracasará por la interposición de discursos artificiales: “ELLA: *(Aún con los ojos cerrados)* ¡Cochino!... Ahora veo claro. ¡Sí, ahora veo por qué querías alojar aquí a la francesa! / ÉL: *(Leyendo)* “Monito tití, muy habilidoso, especial para donde hay niños, vendo...”¹⁸.

Los mecanismos de incongruencia y ruptura confluyen en la aparición del cepillo de dientes, objeto de discordia que, en principio, parece capaz de suscitar algún tipo de resolución dramática:

ÉL: Eso es exactamente lo que tendría que hacer, pero después de hablar de tu mamá; sólo que esta mañana no pude encontrar mi cepillo de dientes.

ELLA: En ciertas comidas... Dentol después de las comidas *(Sonriendo en forma automática)*. “¡El dentífrico con gustito a whisky escocés!” “¡Yo, como Susan Hayward y miles de artistas de Hollywood, sólo uso... dentadura postiza!”

ELLA Y ÉL: *(Al unísono cantan un jingle)*:

“Un centímetro basta
en cepillo familiar
con la misma pasta
da mucho más, más, más...”

ÉL: *(Reaccionando)* ¡Sólo dije que no pude encontrar mi cepillo de dientes esta mañana!

ELLA: Ay, eres un descuidado. *(Ella abre la revista femenina y lee)*. Mira, mira lo que dice miss Helen, “la amiga de la mujer frente al espejo...”. *(Leyendo)*. “El cutis, el cabello, la dentadura, cualquiera que sea vuestro rasgo más hermoso, empecemos desde ahora por darle ese toque justo de arreglo extra que hechiza. Sobre todo, mantenga los dientes libres de sarro, la nicotina y las

¹⁷ En este sentido, resulta sintomático que ambos confundan el titular periodístico “Masacre en Vietnam” con el título de una película de guerra.

¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

partículas de cerdo o de bacalao, mediante el uso constante de la soda cáustica. Así su novio dirá, su novio dirá...”.

ÉL: *(Novio fascinado)*. ¡Tiene algo indefinible que me atrae!... Ah (reaccionando), ¡basta, sólo dije que no pude encontrar mi cepillo de dientes esta mañana!¹⁹

Los tópicos difundidos por radio y televisión también desvirtúan el conflicto dramático en la ya mencionada serie de escenas ridículas que Antona y el marido representan en torno al asesinato de la esposa. Así, asistimos a un típico interrogatorio policial y a un concurso de preguntas que desembocan en una paródica confesión propia de folletín o serial radiofónico.

También resulta fundamental el cierre del primer acto. El asesinato de la esposa, no por casualidad estrangulada con un cable de transistor, parece ofrecer cierta resolución al conflicto. Pero nuestras expectativas se frustran cuando el crimen se convierte en noticia de prensa y el asesino en personaje típico de diario sensacionalista. A partir de aquí, las ya precarias nociones de realidad saltan en pedazos, quedando el receptor expuesto a una experiencia total del absurdo. De ahí la conclusión del acto:

ÉL *(tras leer en el diario la noticia del crimen)*: (...) ¡Oh, lo mismo de siempre...! Esta prensa sensacionalista se está poniendo cada vez más morbosa. Es el veneno del pueblo... la realidad, la vida es mucho más aburrida.

(Empieza a echar mermelada en una tostada. Se oye sonar el timbre de la puerta del apartamento. Un silencio. Nuevamente el timbre en forma insistente. Un silencio. Ruido característico de una llave en una cerradura y luego el crujido de una puerta al abrirse. Pasos)

UNA VOZ: ¿Se puede?

ÉL: ¡Pasa, Antona, el cadáver está en el lugar de siempre!...²⁰

También hay momentos en que los clichés funcionan como filtro elusivo de los problemas matrimoniales. Estos patrones expresivos parecen ser los únicos que la pareja maneja con soltura, por lo que resulta inevitable que sus obsesiones tomen forma en ellos. Así, el

¹⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

²⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

anuncio del Mono Titi sirve para plantear el tema de la paternidad y la lectura del horóscopo permite a la mujer reforzar su dañada autoestima. Finalmente, las cartas del consultorio sentimental favorecen un breve acercamiento afectivo, aunque lastrado por la confusión identitaria.

Todo en *El cepillo de dientes* es un juego. Cuando Jorge Díaz lee en un diario que un hombre ha asesinado a su esposa tras descubrir que ésta tenía el pie plano y decide convertir la noticia en pieza dramática, emprende un ejercicio lúdico de simulación cuyos personajes mantienen, además, la conciencia de su naturaleza ficticia. Por otra parte, el juego se convierte en materia argumental al constituirse en herramienta de supervivencia para una pareja atrapada por la rutina. En esa cotidianidad construida como parque de atracciones, los medios de comunicación masiva resultan la más espectacular forma de diversión y aislamiento evasivo. Así, conforman una suerte de trinchera para protegerse de la realidad y de esas palabras terribles que fijarían en el tiempo y el espacio la dolorosa experiencia del vacío.

Al final, los personajes se abandonan al poder alienante de la modernidad tecnológica, se sumergen en caóticas discusiones que les impiden pronunciar “las palabras justas en el momento justo”. Ambos son conscientes de que “todo es horrible” e intuyen que hay una “palabra sencilla” capaz de explicarlo, pero prefieren seguir siendo náufragos en su particular parque de atracciones antes que exponerse al marasmo de la vida cotidiana o al sinsentido de la existencia.