

***CENSURADA (UN DEBATE MORTAL)*, RAFAEL NEGRETE-PORTILLO,  
MADRID, EDICIONES IRREVERENTES, 2021, 98 PÁGINAS**

VÍCTOR HUERTAS MARTÍN

[victor.huertas@uv.es](mailto:victor.huertas@uv.es)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En nuestro panorama cultural, muchos productos (algunos, los teatrales) se nos presentan como actos de «provocación». Muchas veces, por suerte, así se presentan con razón. Pero no son pocas las ocasiones en que estas «provocaciones» se limitan a reafirmar al espectador en sus creencias, envueltas en un lazo del color que más se adecúa al dogma de turno. Y por más que estos dogmas se manufacturen con un toque «canalla» siguiendo los dictámenes del mercado, notamos un sutil olor a capilla decimonónica cuando en el teatro o el cine se simplifica el concepto de *política* para convertir lo que de otro modo sería el encuentro entre ciudadanos libres en escuela de ortodoxia, sujeta a las fluctuaciones de «lo que vende», que, en pausas entre sermones, algunos artistas reconocen como su credo principal.

No está la cosa tan grave como para desesperarse. Al ciudadano (no tanto al consumidor) le queda, por suerte, la opción de distinguir el teatro que *invita* a pensar del teatro que *prescribe* qué debemos pensar. Según la RAE, documento al que alude con frecuencia nuestro autor Rafael Negrete-Portillo, el adjetivo *provocador* define aquello «que provoca, incita, estimula o excita», o bien «que trata de promover actos radicales, reacciones y revueltas». Pero ¿qué revuelta puede llevar a cabo el teatro cuando el teatro mismo depende del mercado y de las subvenciones?

En *Censurada (Un debate mortal)*, el autor en nota a pie de página interpela al lector: «No me “censure”, por favor» (2021: 34). La censura, un mal, real o imaginario, se denuncia en la profesión artística y en muchos más ámbitos de la vida. *Censurada* ahonda en esto a través del debate sobre la eutanasia, pretexto para la discusión sobre la libertad del individuo.

Es bien conocida en Negrete-Portillo, como sugiere Athenea Mata en el prólogo del libro, la combinación de «emoción irracional» y «raciocinio emocional» (2021: 5) que en cada una de sus obras insiste en la necesidad del ser de resistir las censuras de todos los colores. Esta obra pinta una libertad, en contraste con un estado de alienación, que no ignora, eso sí, su relación con el poder, fuera del cual no existimos.

En un juego teatral, Leo, personaje alrededor del cual giran los conflictos de la pieza, responde a las preguntas de Alfa y Beta, el policía malo y el policía bueno, respectivamente. Esto ocurre en la antesala de lo que parece ser un tribunal público. Dicha antesala es denominada «espacio apodíptico» en las didascalias. Este espacio se define en *Crítica a la Razón Pura* de Immanuel Kant como aquel entorno donde se expresa el máximo grado de certeza, donde los hechos se constatan en su forma más incuestionable. Alfa y Beta obligan a Leo a reconstruir las circunstancias de los fallecimientos de su hermana, Fayna, una profesional sanitaria retirada de su cargo, y de su madre, Zoe. La propia Leo reconoce su estupor y son sus explicaciones sobre los hechos que anteceden al interrogatorio las que le hacen comprender cómo ha llegado hasta ahí. Alfa y Beta entran en el juego teatral para encarnar a Zoe y Fayna respectivamente.

Negrete-Portillo subdivide el espacio diegético y, cada cierto tiempo, nos hace mirar atrás, hacia el «espacio asertórico». Este espacio es, también según Kant, aquel en el que se formulan saberes reales, si bien subjetivos. Podríamos decir que dicho espacio se corresponde, en esta obra, con el de la obra de teatro enmarcada, donde asistimos en directo a los hechos. Estas analepsis nos permiten ir contrastando lo que acontece en el espacio apodíptico con lo que sucede en el espacio asertórico.

Esta reconstrucción está marcada por el intercambio de roles. Dicho intercambio se da entre los personajes de la obra enmarcada con el objetivo de que las tres mujeres— la madre y las dos hermanas— jueguen a ponerse en la piel del otro. Mediante la técnica del «psicodrama» la madre juega el papel de su hija, que se ha hecho ilegalmente con los productos para autoinmolarse. Estos intercambios se suceden de forma que obligan al lector

al ejercicio de comprender el juego metateatral, que en este caso se eleva al cuadrado mediante los intercambios de papeles.

Debemos agradecer a Negrete-Portillo que, lejos de distraernos con digresiones sobre los viajes interiores que cada cual realizará durante el encierro de 2020, sitúe a las tres mujeres de vuelta con respecto al mismo. Ya han pasado meses encerradas en casa; ya se han amado y odiado, como dicen. Mientras juegan al *Stop* y se entretienen en sus quehaceres cotidianos, surge la necesidad de decidir acerca de la posible muerte de Leo. Pero si esta debe morir, no puede alcanzar este objetivo a solas. Necesita la ayuda de sus compañeras de encierro para llevar a cabo este acto. Esta diatriba nos sitúa ante un ineludible encuentro con el hecho de que no somos libres sin el otro. Pues, para que la libertad sea operativa, debemos gozar de ella dentro del restrictivo marco de la familia, de las instituciones y, en última instancia, de la justicia.

Quizás inspirado por lecturas de Althusser y Foucault, Negrete-Portillo presenta estas entidades (familia, instituciones, justicia) como espacios diferenciados, los cuales los seres humanos, como se sugiere en la obra, deseamos ver en relación de continuidad. Deseamos encontrar en unos las satisfacciones que nos aportarían los otros, siendo nuestra propia satisfacción la suma de atribuciones que obtenemos del conjunto. Pero, como se deja ver en la obra, el día a día hace esta satisfacción tan cargada de obstáculos que al menos puede parecer inalcanzable. El texto no elude, por otra parte, que, por más que al personaje principal le cueste creerlo, sus acciones impactan en la vida de quienes le rodean. Si la decisión sobre la propia vida (o sobre la propia muerte) no escapa a los terrenos jurídico, científico y familiar, la antesala del tribunal resulta pertinente como espacio para esta trama.

Cabe identificar entre las fuentes dramáticas de Negrete-Portillo una base pirandelliana y una asimilación del trabajo de Jean Genet. Aquí y allá podríamos distinguir trazos del corpus de lectura y de la extensa carrera teatral del autor. Si bien que el metateatro es moneda corriente en la dramaturgia contemporánea no es noticia, el uso que se hace de este recurso despierta interés, ya que sitúa el autor la trama en lo que, metafóricamente, podríamos considerar el espacio entre bambalinas. En este los personajes son actores preparados para salir a escena y reconstruyen en sus mentes ciertos hechos de sus vidas o de las vidas de sus personajes para ejecutar un trabajo que sintetice ese palimpsesto de experiencias en una historia bien armada. Qué palabras elegimos y cómo las expresamos no

es, como Alfa y Beta recuerdan, baladí. Al personaje-actor Leo se le juzga y se le prepara para salir a escena, presumiblemente hacia el espacio «problemático» de Kant al cual Negrete-Portillo se refiere también en su anexo final.

El espacio problemático es aquel lugar donde se producen acontecimientos que transforman la experiencia. Dicho espacio podemos, en coherencia con la metáfora teatral propuesta, asociarlo al lugar de encuentro del actor con el público, momento durante el cual el intérprete puede bien sufrir las consecuencias de su deficiente preparación o, por el contrario, dominar la escena, conectado física, emocional e intelectualmente con la audiencia, gozando de una libertad basada, paradójicamente, en la dependencia con respecto a dicha audiencia.

Hace Negrete-Portillo uso de su conocimiento de la práctica escénica como actor, director y escritor. Convierte los sistemas de gestión de la ansiedad y el pánico escénicos en potentes herramientas creativas. Su humor negro, irreverente y transgresor, que ya se aprecia abundantemente en obras como *Parestesia (La lucha empieza en el interior)*, se convierte en un arma defensiva ante el juicio de evaluadores externos. Este humor fluye a través del marco diegético y de las notas a pie de página.

Si bien Foucault y Barthes condenaron al autor a muerte (en sentido figurado), el autor de *Censurada* gana la partida de ajedrez a la muerte mostrándose ante el lector creando un umbral entre lo real y lo ficticio. Con la ironía que caracteriza a sus personajes, trata de calmar los ánimos ante posibles exaltaciones de algún imaginario espectador dado a ofenderse porque alguien ha respirado en un tono inapropiado, o quizás (¡Matemos a la bestia!) ha reído cuando se representaba algún suceso de gravedad en un momento álgido de la obra.

No obstante, insistiremos: ¿a santo de qué la protesta contra la censura?, ¿no estará el autor viendo gigantes allá donde solo hay molinos de viento?, ¿es esto un alarde paranoide, un deseo reprimido de seguir ofendiendo con humor negro y alusiones a la pornografía? Poniéndose a sí mismo en los paratextos, sin duda, el autor asume el riesgo de que esta sea una interpretación posible.

Pero, entre muchas fosas que no se abrían en su momento (ya que los presupuestos, al parecer, no daban para ello), queda por abrir en esta España de *Vuelva usted mañana* la fosa de las garantías del bienestar social. Abrir esta fosa, que es lo que hace nuestro autor, queda

lejos de ser mera apología del humor ofensivo: ¿cómo nos enfrentamos, durante el día a día, a la cotidiana lucha por lograr los mínimos necesarios para poder avanzar en nuestros sueños? A los encierros producidos por pandemias externas, se suman la carestía de recursos y profesionales, la tiranía de la burocracia, la infradotación en los servicios públicos, el exceso de subterfugio retórico, los interminables procesos kafkianos que agotan la existencia y, por otro lado, el circo ambulante de la política hecha *tweet*.

Mientras el ciudadano, llevado por la vorágine diaria, no sabe, como Leo, dónde está ni dónde se encuentra, la tecnocracia, encarnada en Fayna, es (quizás con buen criterio) exigente con los deberes del otro. Pero este personaje es escurridizamente flexible con respecto al propio cumplimiento con el código deontológico de la función pública. Mientras que la ley viene a ayudar y llevar de la mano al individuo (Beta), a la par que le interroga inquisitorialmente (Alfa), dicho individuo (Leo) encuentra, durante su propio proceso, los mecanismos que le ayudan, mediante el juego teatral, a diferenciar críticamente conceptos como *justicia* y *ley*, que no siempre están (quizás esto ofenda) en sintonía. El juego teatral, de este modo, permite encontrar en el análisis crítico los mecanismos para separar y comprender un entorno donde las luces y sombras de lo punitivo y lo familiar entran en delicada confusión. Y, por tanto, hacen dificultoso el mero hecho de ver.

El metateatro, también entendido, según el cervantista estadounidense William Egginton en *The Theater of Truth* (2010), como teatro a secas, no se limita a, más o menos ingeniosamente, equiparar la vida con el teatro. Sugiere que no encontraremos jamás una verdad prístina tras el velo de las apariencias. La verdad se presentará ante nosotros como una apariencia. Por ello, no podemos vivir de acuerdo con ideales heterodoxos a partir de ignorar las ortodoxias, las cuales pueden incluir el paso obligado por el tribunal semejante al de esta obra. Es posible, no obstante, entender el teatro como herramienta para manejarse con estos códigos impuestos desde fuera y, por ende, aprender a vivir (o a morir, como aquí sucede) con estos.

Por esto, *Censurada*, lejos de tratarse de un alegato paranoide ante el necesario control de las libertades, plantea interrogantes sobre la pertinencia de muchos edictos que limitan nuestros actos, no siempre para empoderarnos sino, en más de una ocasión, para dificultar. Esto dista mucho de ser una defensa de la libertad ilimitada, irresponsable e infantil. Y dista mucho más de ser un alegato a favor de ofender en libertad.

Si existe la protesta desde la risa, la crítica de Negrete-Portillo se realiza desde este posicionamiento. Señala puntos débiles, contradicciones, anquilosamientos y elementos de esclerosis que dificultan que el ciudadano viva en armonía con estos códigos que nos hacen coexistir en paz. Sin recurrir al etiquetado partisano (aunque no obvia el autor referencias a sanedrines regentados por líderes de todos los colores), la eutanasia nos proporciona el asunto para entrar en el meollo del día a día, desde la denuncia y la llamada a la responsabilidad.

Si bien el texto está salpicado de alusiones al panorama político español, no son las problemáticas analizadas reducibles al mismo. En el ámbito global tenemos razones para tener los ojos abiertos ante la gestión de recursos sanitarios y los delicados acuerdos alcanzados entre gobiernos liberales y empresas farmacéuticas, pues en no pocas ocasiones se producen legislaciones que corren parejas con estos acuerdos, los cuales pueden hacer (y hacen) entrar en conflicto la justicia y la ley. Esto se muestra también en el texto ante la protesta de Leo contra la necesidad de comprar medicamentos producidos por farmacéuticas lucradas sin haber tenido en cuenta la precariedad de muchos.

Sin imposturas ni estridencias, pero con la firmeza y viveza que caracterizan la dramaturgia del autor, *Censurada* nos invita, como he sugerido, a buscar en la crítica modos de ser, genuinamente, libres en un mundo donde anhelamos encontrar un sano equilibrio entre ortodoxia y heterodoxia, donde luchamos en un mar de precariedad, con todo el derecho, por nuestro bienestar y el de otros. Nos invita a la carcajada colectiva, un acto (sin duda) incendiariamente provocador, por mucho que cueste creer, en la comedia.