

Una crítica mordaz a la investigación científica: *La competencia de Manuel Santos Iñurrieta*

Rocío Ibarlucía¹

La competencia (Absurdo para tres), de Manuel Santos Iñurrieta.

Dirección: Manuel Santos Iñurrieta.

Asistencia de dirección: Alejandro Arcuri.

Elenco: José Luis Britos, Esteban Padín.

Estreno: 8 de enero de 2017. Cuatro

Elementos Espacio Teatral (Alberti 2746, Mar del Plata).

Entre las numerosas propuestas teatrales realizadas durante los últimos años en la ciudad de Mar del Plata, se destaca *La competencia*, escrita y dirigida por Manuel Santos Iñurrieta. El autor, director y actor marplatense —radicado en Buenos Aires desde 1999—, ha elaborado una vasta producción dramática junto con “el bachín teatro”.² Producto de la experimentación y creación colectiva llevada a cabo con este grupo, sus obras construyen una poética singular, comprometida con el desarrollo del pensamiento crítico, la resistencia frente a las políticas neoliberales, en diálogo directo con lo que pasa en la calle de nuestro país, tal como lo señalan Raúl Serrano y Jorge Dubatti (2015). El propio Iñurrieta ha sostenido que sus obras “se explican al asomarnos por la ventana” (2015: 11). Arte y política resultan

indisociables para pensar sus puestas, en especial, si consideramos su compromiso asumido como miembro de la Red de Teatro en Defensa de la Humanidad, organismo que promueve la participación activa de teatristas para cambiar el estado actual de desigualdad e injusticia social. En este contexto, el dramaturgo ha proclamado un discurso programático donde define su concepción de teatro:

El teatro produce encuentro, produce conocimiento. Transita, narra, denuncia, protesta. Complejiza y revela (con v corta y b larga). Acompaña. Discute. Pelea. El teatro es manifiesto y se manifiesta. (...) ¡Herramienta! Trinchera” (Santos Iñurrieta, 2015: 159-160).

Fuertemente asentadas en la realidad argentina, aunque lejos de la estética realista, sus obras obligan al espectador a realizar una lectura entrelíneas del mundo contemporáneo a fin de impulsarlo hacia la transformación.

¹ Profesora en Letras (UNMdP). Becaria de la UNMdP y estudiante de la Maestría en Letras Hispánicas. Contacto: rocioibarlucia@gmail.com

² Fundado por Santos Iñurrieta en 2001, “El bachín teatro” es un grupo independiente que ha realizado una gran cantidad de obras teatrales en Buenos Aires, la mayoría estrenadas en el Centro Cultural de la Cooperación. Entre ellas, podemos destacar: *Fidel. Fidel, Conflicto en la prensa* (2015), *Mientras cuida de Carmela* (2013-2014), *Mariano*

Moreno y un teatro de operaciones, seria comedia política (2010-2011), *Teruel y la continuidad del sueño* (2009-2010), *Crónicas de un comediante* (2008-2009); todas ellas publicadas por Ediciones del CCC. Para el autor, estos textos no son el resultado de una escritura individual sino que se han elaborado en conjunto con los actores y actrices del grupo, con quienes comparte una misma postura teórica y política respecto al teatro.

Si bien gran parte de su trabajo se ha realizado en Buenos Aires, Santos Iñurrieta es una figura de enorme relevancia para el teatro local, particularmente por haber sido el director de *La Rosa de Cobre (el secuestro de Roberto Arlt)*, escrita por Federico Polleri. Esta obra representativa del teatro independiente marplatense, que continúa en cartel tras diez años de trabajo ininterrumpido, ha estimulado la creación del notable grupo “La Rosa de Cobre”, cuyos miembros siguen elaborando sus propias obras sin dejar de mantener lazos con Iñurrieta. Tal es el caso de *La competencia*, que tiene como actores a José Luis Britos y Esteban Padín, participantes activos del grupo anteriormente mencionado y compañeros de elenco en las obras *La rosa de cobre (el secuestro de Roberto Arlt)* (2009), *Mayo, la historia dentro de un teatro* (2011), *El escapista (acerca de la vida de Lucio Lemont)* (2013) y *Ensayo sobre el miedo (distopía grotesca sobre el fin del mundo)* (2018). Al conocerse de proyectos anteriores, no es de sorprender que esta tríada maneje con destreza un mismo código estético y tenga las mismas preocupaciones sociales y artísticas. En esta nueva obra, se puede trazar una línea de continuidad con sus textos anteriores, tanto por las temáticas abordadas como por su composición estilística, aunque esta vez lo hacen con mayor mordacidad e ironía.

Publicada en 2015 por Ediciones del CCC y estrenada en enero de 2017 en el espacio teatral Cuatro Elementos, *La competencia* pone en escena a dos científicos de larga trayectoria que desean comprobar una hipótesis disparatada: si las gotas de agua cuando caen de un paraguas piensan, es decir, si se humanizan puesto

que toman conciencia de sí y de su muerte inmediata al caer en el suelo. Uno de los personajes supone que ese es el tiempo para disfrutar de la claridad, de los secretos de la vida: “Y allí el desafío, allí el hombre frente al conflicto, frente a la decisión. ¡Hete aquí un descubrimiento! ¡He aquí el Nobel de ciencias futuro!” (2015: 131). El objetivo final de este experimento no es, entonces, alcanzar una verdad, producir conocimiento a fin de contribuir a la comunidad científica y a la sociedad en



general. Por el contrario, ambos desean ser reconocidos con el máximo galardón que puede obtener un científico: el Premio Nobel. Tal propósito será el motor de la acción para estos personajes, quienes a pesar de ser compañeros de trabajo mantienen una relación jerárquica y asimétrica: mientras uno ordena, domina, manipula y se lleva el crédito de todo, el otro obedece, repite, se deja sacrificar y siempre pierde. Dicha desigualdad evidencia una lucha despiadada entre ambos por alcanzar el saber pero, ante todo, el poder. De allí que el título —*La competencia*— abra un juego de palabras sostenido en la ambigüedad semántica, puesto que remite, por un lado, a las aptitudes intelectuales ostentadas por los dos científicos y, por otro, a su rivalidad en

pos de conseguir poder, dinero y fama. El horizonte de expectativas generado a partir del paratexto principal y el programa de mano —donde se sostiene que los destinatarios de la obra son “todos aquellos que trabajan investigando y produciendo conocimiento para mejorar y cargar de belleza la vida colectiva y social” — se destruye al escuchar hablar a personajes que, lejos de representar una figura de intelectual comprometido, son perversos, egoístas, avaros y hasta asesinos. La obra, pues, expone una ridiculización del campo de la ciencia al ofrecer una imagen caricaturesca de los investigadores, que afecta tanto sus discursos como sus configuraciones físicas y emocionales.

Definida desde su subtítulo como “Absurdo para tres”, *La competencia* se apropia de ciertas operaciones de esta estética surgida tras la Segunda Guerra Mundial, aunque, por supuesto, sufre una actualización en clave contemporánea. En los años cincuenta, frente a un mundo desgarrado por los conflictos bélicos, el teatro del absurdo ofrece un testimonio de la crisis universal del pensamiento. A través de parloteos incoherentes o de largos silencios se intenta exponer una problematización del lenguaje y de su capacidad para representar la realidad. En diálogo con esta tradición dramática, la acción central del texto de Iñurrieta también muestra lo absurdo de la comunicación humana. Pone en jaque la productividad de ciertas investigaciones al mostrarnos que las elucubraciones

mentales de estos científicos carecen de sentido, que sus diálogos no son más que un parloteo estéril. De modo análogo a textos de Ionesco y Beckett, sus discursos, en ocasiones, se convierten en un encadenamiento de enunciados heterogéneos e inconexos. Por ello, una conversación puede empezar con un personaje confesando su deseo de acumular información —sin producir conocimiento— y continuar citando el refrán popular “el hábito hace al monje” para finalmente exclamar que “nosotros con los curas todo mal” (2015:134). Sus hipótesis, sus extensos regodeos verbales constituyen, en palabras de George Wellwarth, “una parodia del razonamiento lógicamente construido y de la argumentación científica” (1973: 61).

Más próxima al exceso de lenguaje de Ionesco que al silencio de Beckett, *La competencia* cuestiona discursos preestablecidos que circulan en ámbitos académicos y populares.³ El Viento, tercer personaje de la obra y voz en *off* en la puesta en escena, interrumpe las conversaciones de los científicos diciendo refranes latinos como “El águila no caza mosca” (2015: 129) o aseveraciones disparatadas como “La gastritis es un invento de los que realmente no tienen nada que hacer” (2015: 136). La admiración de los científicos ante estas hipótesis falsas, estereotipadas, carentes de sentido revela la vacuidad del lenguaje académico y del habla cotidiana, reducidos ambos a un sistema de convenciones histórica y culturalmente determinadas, a

³ Para un estudio más detallado sobre la parodia de ciertos discursos sociales presente en esta obra de Iñurrieta, sugerimos la lectura de la ponencia “La risa amarga: Denuncia y parodia en *La competencia* de Manuel Santos Iñurrieta”, escrita en conjunto con Guadalupe Sobrón Tauber para el “VIII Congreso Argentino e Internacional de

Teatro Comparado” (ATEACOMP), realizado en agosto de 2017 en la ciudad de Mar del Plata. Allí, analizamos con mayor profundidad los signos verbales y espectaculares con el objetivo de examinar que, a través de la comicidad y la ironía, se desliza una denuncia despiadada a los círculos académicos y artísticos.

representaciones arbitrarias de la realidad. De este modo, la actualización que hace Iñurrieta del absurdo a través de esta sobreabundancia de texto nos hace reflexionar sobre el uso que le estamos dando a la palabra en nuestra vida profesional y cotidiana. ¿Hasta qué punto repetimos discursos ajenos, perdemos el tiempo analizando objetos superfluos en vez de desarrollar el pensamiento crítico y lograr así, un cambio en el sistema de valores que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad?

Otra característica frecuente en las obras del absurdo se presenta en la puesta de Iñurrieta: el personaje ya no es entendido como sujeto unívoco y total, capaz de ser explicado a través de su evolución psicológica. Por el contrario, la despersonalización afecta a los dos científicos a través de diversas estrategias. En primer lugar, ambos sufren un borramiento de su identidad por medio de la ausencia de nombre propio. Son el “Hombre con paraguas” y “Cercano”, denominaciones que exponen la pérdida de individualidad, de libertad creadora, la condena a permanecer fieles a una función: sostener un paraguas o mantenerse junto a su tutor académico. Marionetas de una existencia predeterminada, sus acciones y sus palabras son producto de un guión concebido con anterioridad.

Asimismo, la unidad del personaje también se resquebraja cuando el Hombre con Paraguas desarma su pose corporal y vocal para ceder la palabra al actor, quien le dice a su compañero que hay que finalizar la función. No es de extrañar la aparición de este quiebre de la ilusión realista en una obra de Iñurrieta, quien continúa el legado de Bertolt Brecht a fin de generar en el espectador la reflexión.

Britos y Padín, a su vez, manejan con gran destreza el código de actuación brechtiano en tanto es una de las marcas estéticas que define al grupo “La Rosa de Cobre”. Esta elección no es meramente poética sino también política: a través del efecto de distanciamiento y del *gestus*, obligan al espectador a tomar conciencia de que está viendo una representación teatral (Brecht, 1963: 44). Las miradas cómplices al público y las explicaciones didácticas que brindan los personajes sobre determinados temas —por lo general, referencias culturales o históricas— acercan al público para que pueda entender y discutir la situación, en adhesión a la búsqueda final



de Brecht: hacer del teatro un instrumento para la transformación social.

Hay que destacar que la propuesta escénica también construye una ambientación al servicio de esta toma de conciencia. El espacio —atemporal,

despojado, habitado solamente por un paraguas negro que cuelga en el centro del escenario y un pequeño banco para los dos— enseña el detrás de escena al incluir unas flechas blancas en el suelo que indican la entrada y salida de personajes. La exposición del artificio teatral se acentúa con la iluminación, dado que se muestra una serie de focos alineados en el proscenio del escenario, recurso utilizado con frecuencia en otras obras de Iñurrieta. Para romper aún más con la ilusión realista, los actores piden en alguna ocasión a los técnicos que les enciendan o apaguen las luces. Tales recursos metateatrales se ponen en primer plano en la voz del Viento, quien hacia el final, afirma: “Exceder el tiempo de atención de un posible público en una obra teatral conduce al fracaso” (2015: 146). El enunciado obliga a los actores a tomar decisiones, por lo que Cercano le comunica a su compañero que ha decidido abandonarlo. Allí comienzan una serie de representaciones breves donde los científicos actúan diferentes maneras de terminar la obra. Cada una de estas microescenas son acompañadas por un análisis de las estructuras dramáticas, la construcción de la intriga, la necesidad de acompañar la palabra con acciones físicas, la definición de motivos y circunstancias previas. Las referencias metaficcionales y el recurso del teatro dentro del teatro funcionan como una poderosa estrategia para cuestionar la artificiosidad de la labor de estos científicos.

El vestuario y el maquillaje, por su parte, acompañan la construcción del código brechtiano, en tanto rompen con el verosímil realista al tratarse de trajes grises indiferenciados —lo que deja

entrever que estos personajes podrían ser cualquier individuo y ejercer cualquier profesión—, con botones más grandes de lo ordinario, sombrero bombín y un maquillaje claroscuro que acentúa sus rasgos expresivos. Tal exageración también se deja entrever en la composición física de estos personajes —realizada con gran habilidad por los actores—, quienes en ocasiones se reparten bofetones o saltan al estilo de una caricatura animada. Sus comportamientos ridículos, hiperbólicos y torpes muestran que los actores se valen de elementos circenses para exponer que estos científicos se comportan como dos payasos. La puesta, pues, se propone descubrir la cocina de la composición a través de la manifestación de la artificiosidad de sus acciones. De este modo, “el mostrar que se está mostrando”, propio del distanciamiento brechtiano, interpela al espectador a fin de que reflexione y accione pero, al mismo tiempo, lo involucra en el juego teatral al hacerle ver que estas situaciones también se filtran en su vida cotidiana.

Desde esta perspectiva, *La*



competencia ofrece a través de un humor ácido una crítica descarnada al mundo de la ciencia. Sin duda, las diversas estrategias metateatrales presentes en la

escenografía, el vestuario, la iluminación y los diálogos exhiben la teatralidad oculta en la figura del científico. Expone sin tapujos las máscaras más oscuras de esta profesión: la ostentación de saber, la lucha de poderes, la máquina incesante de producir “*peipers*” (2015: 132, sic) sin sentido, la competencia entre pares. Pero tales rasgos traspasan las fronteras de la ciencia para caracterizar también la esfera artística —dentro de ella, el teatro, objeto de críticas permanentes a lo largo de la obra— y, en especial, el comportamiento de nuestra sociedad en general. Las miradas cómplices por parte de los actores al público y la confusión entre el espacio escénico y la sala teatral nos arrastran a los espectadores hacia el mundo de los personajes y nos incluyen como cómplices de esa corrupción de valores. De esta manera, no tenemos otra alternativa más que repensarnos: ¿en qué medida la ambición de poder y el egoísmo nos afecta en nuestra labor cotidiana como investigadores, como compañeros de trabajo, como ciudadanos? Pero la obra no se queda en el escepticismo o en defenestrar la investigación científica; al contrario, nos exige, siguiendo el legado brechtiano, reconstruir este espacio académico a fin de que el quehacer científico se encuentre al servicio de la transformación social. Tal movilización es capaz de generarse gracias a la excelente interpretación de Britos y Padín, dupla actoral que ya conoce y elige concretar la interesante e inquietante búsqueda ética y estética de Iñurrieta, tan necesaria en los tiempos que corren.

Bibliografía

- Boisdeffre, P. y Friedman, M. (1968). *Beckett y el fin de la literatura*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- Ibarlucía, R. y Sobrón Tauber, G. (2018). “La risa amarga: Denuncia y parodia en *La competencia* de Manuel Santos Iñurrieta”. En Pianacci, R. (coord.). *Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 161-170.
- Santos Iñurrieta, M. (2015). *Mientras cuida de Carmela (y otros textos)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. Prólogos de Abel Prieto, Raúl Serrano y Jorge Dubatti.
- Wellwarth, G. (1973). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Buenos Aires: Lumen.