

Ricardo Halac y sus veinticinco años de realismo

Osvaldo Pellettieri

Hace ya veinticinco años, recepcionada por una crítica que todavía no comprendía bien de qué se trataba, se estrenaba el 10 de noviembre en la sala del grupo La Máscara—un elenco del todavía vigente teatro independiente—la primera obra de Ricardo Halac, *Soledad para cuatro*. Pocos advirtieron en ese momento que la pieza que dirigiera y protagonizara el ahora prestigioso Augusto Fernandes, al que acompañaba un elenco en ese entonces casi desconocido, Flora Steimberg, Elsa Berenguer, Esther Ducasse, Agustín Alezzo y Pepe Novoa, iba a marcar el inicio de una nueva etapa para el teatro argentino.

Si bien este “realismo reflexivo” tiene su antecedente lejano en *El puente* (1949) y *El pan de la locura* (1958), de Carlos Gorostiza, sólo con esta obra de Halac se concretaría plenamente; después vendrían las piezas de Roberto Cossa (*Nuestro fin de semana*, 1964, *Los días de Julián Bisbal*, 1966 y *La pata de la sota*, 1967), de Carlos Somiglana (*Amarillo*, 1965), de Germán Rozenmacher (*Réquiem para un viernes a la noche*, 1964) y las del propio Halac (*Fin de diciembre y Estela de madrugada*, 1965). Poco a poco, se daría lugar a un movimiento, que en 1965, a partir del estreno de *El desatino*, de Griselda Gambaro, iba a protagonizar una productiva polémica con los absurdistas. Era la puja estético-ideológica que se ha dado tantas veces en el teatro contemporáneo y que con tanta propiedad señalara John Gassner: teatralismo contra ilusionismo.

Con el estreno de *Soledad para cuatro*, comienza la modernización del sistema teatral argentino, dentro de una década francamente rica en este sentido, tanto que podemos decir que continuamos hoy, dentro de su atmósfera estético-ideológica. Seguramente por este motivo es que todavía los principales exponentes de la década (el propio Halac, Griselda Gambaro, Roberto Cossa), siguen ocupando el centro del campo intelectual corespondiente al teatro en nuestro país.

Cabría preguntarse, ¿qué fue lo nuevo de *Soledad para cuatro*? En primera instancia incluir su discurso dramático dentro de las tendencias progresistas del realismo de ese momento: tomar como modelo los dramas de Arthur



Soledad para cuatro de Ricardo Halac. Teatro La Máscara, Buenos Aires, 1961. Elsa Berenguer y Augusto Fernández. Courtesy: Ricardo Halac, fotografías.

Miller, verdadero autor faro a partir de ese momento para los realistas posteriores.¹ Luego, por parte de su autor, el haber podido encontrar el camino más apto para su teatralización, encomendando la dirección de la obra a un conocedor del método Stanislavski. Las convenciones de la práctica escénica del director ruso—la introspección, la identificación, el concepto de verdad escénica—demostraron luego largamente ser las herramientas más aptas para la representación de este tipo de teatro.

El realismo reflexivo, que por primera vez en Argentina propuso *Soledad para cuatro* supera al realismo ingenuo, corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética. Lo hace a par de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la tesis realista, que consiste en la conocida pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre “causalidad social y responsabilidad individual.”² Quiere ser el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad. En *Soledad para cuatro* no se encuentra una fidelidad absoluta por “la realidad,” sino más bien la seguridad de que el dramaturgo crea la ficción. Asimismo, Halac es consciente del compromiso que implica esa creación, por esto no duda en marcar la imagen. No confía en la concepción que insiste, desde el espacio de la ideología en la concepción estética del absurdo, en el hecho de que de por sí la imagen teatral significa. Es por esto que en *Soledad para cuatro* hay una ordenación de la realidad tomada en el momento pregnante, en ella se da lo que Todorov llama “verosimilitud de la opinión común,”³ que por supuesto, pone límite a la recreación de la realidad.

Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta, se muestran a partir del principio constructivo del encuentro personal. Por medio de este procedimiento dramático, Halac logra que el

espectador “se engañe” y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una trivialidad deliberada, destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la estructura interna nos encontramos con el antihéroe—lo que Philippe Hamon llama “personaje referencial”—que se caracteriza por dar una fuerte sensación de realidad a medida que se entrama la intriga, y con una disminución del movimiento escénico y una estructura externa que manifiesta la ausencia de final cerrado y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de la pieza. Todo basado en una estricta causalidad y en una extraescena realista.

Resulta claro que el punto de vista de *Soledad para cuatro* es el del drama.



Lejana tierra prometida de Ricardo Halac. 1er TEATRO ABIERTO, Buenos Aires, 1981. Virginia Lago, Norberto Díaz, Víctor Laplace. Courtesy: Ricardo Halac, fotografías.

Como ya dijimos, su protagonista es un antihéroe: Roberto y Luis son dos típicos, paradigmáticos jóvenes porteños de clase media que deciden tener un encuentro con dos chicas casi desconocidas, Norma e Inés, en el departamento que el segundo ocupa con su madre. La obra es simplemente eso: el encuentro fracasado de esos cuatro jóvenes, sus enfrentamientos, su evidente falta de vitalidad, modulado por las sucesivas entradas de la madre de Luis, una actriz de radioteatro en decadencia y de su amante. Para el empujado protagonista, Roberto, lo mismo que para el desdibujado antagonista, Luis, no queda siquiera la ideología sartreana de la libertad de elección. Sin duda que para los personajes que muestra Halac, como para los protagonistas de sus otras obras, como así también los de las piezas de los dramaturgos de su misma tendencia, no queda lugar para semejante actitud. Están hechos de una triste unión de situaciones absurdas e incomunicación; buscan la identidad y parecen saber de antemano que no la van a encontrar.

En el plano de la significación es evidente que en *Soledad para cuatro*, este desarrollo dramático prueba una amarga tesis realista: su personaje mediocre alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y mediados de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este período. Al antihéroe de Halac nunca le pasa nada y ése es su verdadero drama. No es más que el reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo para engañar a sus componentes, especialmente los jóvenes. Los impulsa a ser alguien, a competir y al mismo tiempo los inmoviliza con su ciego individualismo. En este sentido el protagonista de *Soledad para cuatro* se sabe limitado, en general se deja estar y en todos los casos no cesa de preguntarse: “¿Qué pasa conmigo? ¿Qué es lo que no anda bien?”

En esta obra germinal y en las que le siguieron, Halac entrecruza con rigor la serie social con la serie estética, tanto es así que el conocimiento de las condiciones político-sociales por las que atravesaba el país en el momento de su creación es fundamental para su percepción acabada. No cabe duda de que el Buenos Aires de *Soledad para cuatro* es el de los días posteriores a la asunción del poder por parte de Arturo Frondizi, marcado por el descreimiento y por el primer fracaso político cierto de nuestra clase media como clase dirigente.

También en esta obra, aparece el tema central del realismo reflexivo, que incluye el segundo período estético de la obra de Halac, marcado por el estreno de *Segundo tiempo* en 1976: la clase media aparece sin salidas. Carece del proyecto y la vitalidad necesaria para protagonizar el cambio y alienta vulgares ideales de éxito, que se podrían concretar en la pueril síntesis de: el hombre se hace solo. Sus falencias y desvíos la hacen caer en la frustración, en la mistificación de las relaciones familiares y sociales en un sentido amplio. Desde su cuarto de siglo bien cumplido, la pieza hace una apelación lúcida y absolutamente colectiva a la clase media argentina. Quiere ser objeto estético pero también aspira a ser testimonio de una época.

En síntesis, en *Soledad para cuatro*, el fracaso de un sistema de vida está a la vista. La realidad sociopolítica de la Argentina de los años setenta parece haberle dado la razón a su autor.

Buenos Aires

Notas

1. Son aquellos autores a quienes se cita, cuyos textos crean otros textos y que Bourdieu contribuyen a dotar de "legitimidad cultural" a sus continuadores dentro del campo intelectual. "Campo intelectual y proyecto creador," en *Problemas del estructuralismo*. (México: Siglo XXI, 1967) 163.
2. "Miller divide su obra entre causalidad social y responsabilidad individual," dice John Gassner en *The Theatre in Our Times* (New York: Crown Publishers Inc., 1963) 347.
3. T. Todorov en *Poética* (Buenos Aires: Losada, 1975) 41-44.