

Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob

Lucas Rimoldi

Walter Jakob (Buenos Aires, 1975) es actor, dramaturgo y director. Estudió en la Universidad del Cine y ha actuado en numerosas películas, muchas de ellas de la productora independiente El Pampero Cine. Su caso es representativo de una cohorte integrada por unos 20 artistas de entre 30 y 40 años de edad que ingresan al campo del teatro independiente argentino y estrenan sus primeros espectáculos importantes hacia 2000. Además de la versatilidad para desempeñarse en diversas facetas artísticas, otros rasgos que identifican a estos creadores son, desde nuestro punto de vista, la capacidad de desarrollar diferentes estrategias asociativas de producción y una significativa habilidad de gestión para llevar adelante sus proyectos. Junto a Agustín Mendilaharsu, Jakob escribió y dirigió las premiadas *Los talentos* (2009) y *La Edad de Oro* (2011). Hacedor de un teatro culto pero accesible que despliega el potencial literario de la dramaturgia y en un medio donde prima la experimentación formal, Jakob logra en muchas de sus obras un atractivo retorno al realismo. Sus ideas sobre la creación, comunicadas en esta entrevista, se sostienen en algunas creencias y valores que comparte con muchos artistas coetáneos.

¿Cómo se articulan en tu caso la escritura dramática, la actuación y la dirección? ¿Cuáles son sus aspectos que preferís hoy?

En verdad todo se fue dando de manera un poco accidental. La idea de dirigir estuvo desde el comienzo, pero mi intención no era dirigir teatro sino que estaba más interesado en el cine. De hecho yo estudié en la Universidad del Cine de 1995 a 1999, antes de empezar mi actividad teatral. Fue una época de mucha fascinación por el cine y los cineastas, con la figura del director muy idealizada, como autor de la película. Antes de pensar la película como objeto

estético consumado que se entrega al mundo, me interesaba cómo se creaba esa totalidad. Entonces cuando empecé a estudiar teatro venía muy impregnado de esas ideas, empecé a mirar espectáculos del mismo modo, entendiendo que la obra de teatro era ejecutada por actores pero que había una cabeza que la organizaba. En teatro está la disputa entre dramaturgo y director, las dos personas que organizan esa totalidad. Podemos entender que en un teatro más clásico la figura del dramaturgo está por encima en la construcción de ese plan de obra, que después se materializa con la llegada del director. En este teatro pareciera que la obra ya está contenida en el texto. Y creo que eso es cierto y que la gracia del teatro de texto es que la obra es una y concreta y al mismo tiempo un montón de otras cosas en potencia. Hay varias obras en una. Creo mucho en el trabajo del dramaturgo que tiene una obra en el papel que potencialmente contiene infinitas aristas y creo mucho también en el trabajo del director como un intérprete y un creador, que con su mirada descubre las posibilidades de una obra. Pero que descubre las posibilidades existentes en la obra; no suele interesarme el trabajo de un director que versiona o pone en escena un recorte muy parcial o un sentido muy corrido o sesgado del texto dramático, o que lo olvida porque pareciera no interesarle. Me interesa más el director que busca firmar los contenidos de la obra.

Hubo un momento en el que yo empecé a estudiar actuación. En la Universidad del Cine mis compañeros me hacían actuar en sus cortometrajes, me vi frente a la cámara y me gustó. Y me gustó salir a filmar, el trabajo en equipo donde uno está dispuesto a ocupar el rol que sea necesario. Creo que todo eso hizo que me interesara en la actuación. Agustín [Mendilaharzu] había hablado con su amigo Joaquín Bonet, hijo del actor Osvaldo Bonet, y nos recomendó el taller de entrenamiento actoral de Javier Daulte y Alejandro Maci. Empezamos en 1999 y me fascinó. Allí actuaba y aprendía a comprender el juego con los demás, el procedimiento dentro de la escena. Había una reflexión sobre qué reglas debían darse para que la escena pudiera ser ejecutada y no tanto sobre los recursos a dirimir para crear un personaje. Uno podía crear libremente pero entendiendo la parte que ejecutaba dentro de una mecánica mayor, ateniéndose a las reglas del juego pautadas. Esa forma de entender el trabajo actoral es también una forma de pensar en términos de dramaturgia, así que en ese taller de actuación estaba aprendiendo también sobre dramaturgia y sobre narración, incluso sobre cine. Nos íbamos con Agustín y pensábamos que estábamos aprendiendo más cine que en la universidad, ¡y era un taller de actuación de teatro! Con nuestra formación

anterior podíamos conectar y de algún modo se nos hacía todo una misma cosa. Y en 2001 empecé a estudiar dramaturgia con Daulte...

¿Ahí fuiste compañero de Mariana Chaud?

Sí. Ella empezó después, en 2003 creo. Igual nos conocíamos de antes, la primera obra en la que actué es de ella, *Sigo mintiendo*. Mariana actuaba con Laura López Moyano en *La escuálida familia*, que fue también la primera obra de Lola Arias. Las conocí por Alejo Moguillansky, que era compañero mío en la Universidad del Cine y cuando reestrenaron la obra yo fui el asistente de dirección. Ahí Mariana me dijo de actuar en *Sigo mintiendo* y después también actué en su siguiente obra, *elhecho*, que ella desarrolló en el taller de Daulte y en la que también actuó Laura López Moyano. Entonces por un lado estaba formándome como actor, me empiezan a convocar para actuar en obras y empiezo a escribir. Empiezo a generar textos. Los textos que escribí en el taller nunca los hice. En algún momento veré si los puedo hacer. Me siguen gustando y creo que todavía tienen algún sentido para mí y que podrían tenerlo para los demás.

Las tres facetas —actuación, escritura y dirección— también se dan en un contexto. El contexto es el del teatro “independiente” argentino, hecho en cooperativas. Estuve trabajando rodeado de gente con muchas ganas de generar proyectos. Había en ese ámbito algo que estaba muy facilitado para que uno dijera “quiero dirigir esta obra” o para que alguien te convocara para actuar. Actuabas, después decidías dirigir y estaba la escritura, todo como parte del quehacer teatral. Para mí es algo integral. Nunca consideré sólo actuar; sí soy actor, pero soy más bien alguien que hace teatro.

¿Alguna gente te considera más como actor?

Sí, en algunos ámbitos me parece bien, como en el del cine.

¿Cómo escribís teatro? ¿De una manera tradicional?

Escribo teatro de muchas maneras. He escrito obras solo, he escrito muchas obras en colaboración y cada una de ellas ha sido una experiencia diferente. Trabajé mucho con Agustín [Mendilaharzu]. Tenemos una “dupla creativa” que nos gusta y somos íntimos amigos de toda la vida (nuestras mamás se conocen desde antes de que nacióramos). El hecho de que nos conozcamos tanto y hayamos compartido tantas cosas genera un campo muy especial para la escritura; las ideas se encuentran y es muy rico para los dos. Escribimos dos obras, *Los talentos* y *La Edad de Oro*. En el primer caso,

Agustín empezó a escribir la idea y después me sumé yo a la elaboración. Generamos un método de trabajo en el que él escribía los diálogos pero íbamos decidiendo las acciones juntos y yo iba como editando. En *La Edad de Oro*, segunda colaboración, empezamos juntos desde el punto cero. También es un texto pleno de elementos autobiográficos; habla de la juventud y de nuestra relación con la música. Fue parte del ciclo *Proyecto manual* del Centro Cultural Ricardo Rojas, que curó Matías Umpierrez. Teníamos que elaborar una dramaturgia a partir de algún manual de instrucciones. Nosotros elegimos un manual para armar un mueble y lo utilizamos como un elemento más dentro de una trama mucho más amplia, colocándolo dentro del universo del coleccionismo y los discos de música que era de lo que queríamos hablar. El manual se integró a la teatralidad ayudándonos a narrar y a desplegar la dramaturgia. Creo que un valor agregado de estos dos trabajos frente a otros que también son colaboraciones es que nos contienen a Agustín y a mí de un modo radical. En ese punto los distingo.

Después escribí otras obras en colaboración, como *El animador*, *Vuelve la rabia* y *El alimento del futuro*. *El animador* con Federico Buso y Florencia Braier, a quienes también conocía del taller de Daulte. Empezamos actuando... y terminamos los tres actuando, escribiendo y dirigiendo la obra. Escribí otra con Juan Pablo Gómez, que me propuso desarrollar con él una idea que tenía sobre luchadores de catch. Se llamó *Vuelve la rabia* y en ella actuó Adrián Fondari. Y después escribí con Adrián un unipersonal titulado *El alimento del futuro*. No es un monólogo teatral en el sentido convencional; tiene muchas escenas y situaciones y una trama muy amplia, a ser ejecutada por un único actor. Creo que fue lo más experimental que hice. Adrián trabajaba los registros e improvisaba y yo organizaba la dramaturgia y compartimos la dirección. Lo próximo será dirigir una obra que se llama *Viva Italia*, que escribí con un grupo de actores (Julia Catalá, Marcelo Mariño y Carolina Zaccagini) y un nuevo trabajo con Agustín. Nos convocaron de Timbre 4 para escribir y dirigir al grupo que hizo *Tercer cuerpo*. Está bueno porque tenemos plena libertad, pero a la vez es dentro de una estructura de producción ya existente.

¿Cómo se articula esta última experiencia con lo que venís practicando en estos años de trabajo?

Todo lo que hacemos suele ser muy a pulmón, entonces contar con una estructura de producción como la que ofrece Timbre 4 va a facilitar las cosas. Ya el hecho de escribir para un espacio determinado te obliga a enfocar

el trabajo de otro modo. En estos últimos diez años me la pasé ideando obras que ni sabía dónde las iba a hacer.

¿Qué necesidades satisface la escritura en colaboración?

Muchas de estas obras las escribí con actores. Por el deseo de trabajar con ellos, de crear y generar una dramaturgia que se ajustara a sus inquietudes y realidades (o a las ficciones de sus vidas). Me importa ver qué se genera del encuentro y elaborar una dramaturgia desde ahí. Se trata de buscar un producto que resulte de la búsqueda de una verdad en el encuentro de esas personas y para mí sólo tiene sentido si generamos un material original y no simplemente compartimos un elenco. En estas experiencias de co escritura con actores siempre termino ocupando el lugar del organizador. Eso me pasa ahora con *Viva Italia*. Es decir que la idea siempre es trabajar con determinados actores y con lo que ellos traen; son amigos y gente a la que conozco hace mucho tiempo. No es que piense en trabajar con cualquier actor porque sí. Y lo que hago con Agustín tiene el matiz de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra amistad; hay una interacción que tiene otro matiz.

Entonces ¿con cuáles teatristas contemporáneos dirías que compartís tu concepción del teatro?

Con casi todos los de mi generación: Mariana Chaud, Matías Feldman, Juan Pablo Gómez, Santiago Governori, Mariano Pensotti. Trabajé con casi todos ellos. Hacen teatro desde hace muchos años. Por supuesto estoy nombrando sólo algunos, los más cercanos. Tenemos diferencias, pero creo que todos tenemos una práctica común.

¿Cómo definís esas ideas y esas prácticas compartidas?

Tienen que ver con un modelo de producción en cooperativa que me imagino que debería ir aceitándose y perfeccionándose. Tal vez estamos entrando en una nueva etapa donde ya no somos tan jóvenes y eso de armar una obra tan a pulmón, que no sabés dónde vas a mostrar, o por cuánto tiempo... hoy aguantamos menos ensayar una obra para hacerla sólo durante 20 funciones, cosa que nos ha sucedido. Tratamos de cuidar más las producciones. No tiene que ver con lo económico; uno no está ahí para ganar dinero, uno está ahí porque le gusta hacer teatro y es necesario hacerlo. Queremos producir algo con ganas de compartirlo, sin tanta presión por los tiempos o por la consideración de si salió bien o mal. Estoy diciendo que podemos seguir haciendo cooperativas pero de una manera un poco más cuidada, dándole

valor y sentido a lo que hacemos y sin dejarnos comer por un sistema teatral tan estallado, tan saturado. Son interesantes las salas que apuestan por una obra y se hacen cargo de acompañarla, de dejarla crecer.

¿Podés mencionar algunos hechos o circunstancias sociohistóricas que creas hayan incidido en la génesis y desarrollo de este tipo de teatralidad?

No lo sé. Los 90 para mi generación fueron una época de formación. La globalización y una cantidad de acontecimientos mundiales hicieron que para cierto sector el intercambio de experiencias artísticas fuese mayor comparado con los 80. Accedí a conocer la obra de otros artistas. El teatro que hacemos nosotros, que es el teatro de 2000 en adelante, sucede a una década que nos marca en Argentina. El teatro *off* se consolidó después de la crisis de 2001.

Entonces en 2000, ¿qué te pasó? ¿Qué cosas te estimularon para crear?

Para empezar, lo que notaba es que realmente había experimentación, libertad y un terreno muy fértil para probar todo tipo de cosas. Me encanta ver obras, películas, escuchar música y tengo claro que hay un tipo de obra que es la que a mí me sale y en la que puedo y debo trabajar. Y luego que hay otras obras que no tienen nada que ver con mí, llamémosla, “búsqueda”, pero que me generan respeto o admiración. De aquella época recuerdo *Cachetazo de campo* de Federico León. Eso era novedoso. El teatro y el cine tienen muchas cosas en común: la actuación y digamos la dramaturgia, que produce efectos narrativos y poéticos también similares. Yo cuando veía teatro veía encuadres, puntos de vista, cantidad de recursos cinematográficos. Veía y veo esas analogías, pero en ese momento estaba más contaminado en ese sentido. Por otro lado, recuerdo que era una época en que todos estaban peleados con el naturalismo, por cierto temor a estilos que se usan mucho en televisión y que se consideraban desprestigiados. No veía un teatro realista y de cuarta pared, que es el que yo terminé haciendo. A mí eso no me gustaba. No entendía por qué no veían posibilidades en la cuarta pared y en una actuación menos extrañada (la palabra “extrañar” estaba muy de moda a comienzos de 2000); para mí eso era el cine, que era mejor que el teatro y el teatro también podía recurrir a eso de una manera renovada e interesante. Y después lo fuimos logrando... Sin nunca creer que el teatro debía reflejar la realidad (la generación anterior había roto ya ese mandato). Es más, el realismo que nosotros trabajamos está más dedicado a mostrar la ficción de un mundo particular que una realidad común a todos.

De hecho creo que terminaron protagonizando esa renovación. Obras como Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños o La Edad de Oro, fueron muy importantes no sólo por su calidad sino también en el sentido de un genuino aggiornamento del realismo.

Este tema es importante. A mí me interesa la idea del teatro como ventana al mundo, una idea que se usa mucho en el cine y me pasa algo similar con la literatura. Me gusta leer Proust y estar ahí, en esos lugares, con esos personajes, con toda esa minuciosidad y particularidad. Cuando la particularidad se detalla de una manera tan precisa, si se observa de determinado modo, lo observado no puede parecerse a nada. Eso genera teatralidad. No hace falta extrañar las actuaciones, las situaciones *a priori*. Lo que ya es extraño es el mundo. Siempre tuve en claro eso.

En mi caso todo esto está absolutamente relacionado con el cine, con un tipo de cine. Y también con un tipo de escritura que tiene que ver con la observación y el redescubrimiento del pasado. Por ejemplo, a mí la idea de que los personajes existen más allá de la obra, de que parezcan tener una vida más allá del procedimiento narrativo que habitan me encanta, ¡incluso fijate que en *Budín inglés* y *Los talentos* la tenían! ¡Y el teatro de los 90 se la pasó atacando la idea de personaje! La gente que ha padecido cierto realismo malo ve esto como conservador. En la zona en que yo me muevo todavía hay algo de rechazo al realismo, mientras que nosotros encontramos allí una vitalidad.

¿En qué se conecta tu trayectoria en cine con la actuación en teatro?

Mi relación con el cine se remonta a mis años de estudio en la universidad. En esa etapa había trabajado bastante, participando en muchos cortometrajes, tanto detrás de cámara como adelante. Pero mi verdadera “trayectoria” cinematográfica comenzó en 2006, cuando filmé tres películas en un año: *Historias extraordinarias*, *Los paranoicos* y *La ronda*. Todas dirigidas por gente amiga que me conocía desde hacía bastante tiempo. Mariano Llinás es uno de mis grandes amigos y fue mi compañero en el colegio primario y secundario, mientras que con Gabriel Medina e Inés Braun habíamos sido compañeros en la universidad. No es casual que me llamaran para interpretar papeles de director de cine. Y después seguí trabajando, principalmente en películas “independientes” de bajo presupuesto, muchas de ellas vinculadas a El Pampero Cine (la productora de mis amigos Llinás, Mendilaharsu, Citarella y Moguillansky). Me refiero a películas como *El loro y el cisne* y *El escarabajo de oro*, ambas de Alejo Moguillansky, *Barroco* de Estanislao Buisel (donde también colaboré en el guión), *Historia de Muller* de Rodrigo

Sánchez Mariño... Pero también trabajé en otro tipo de cine, como en *Elefante blanco* de Pablo Trapero, con producción a gran escala.

Los modelos de producción en los que suelo trabajar en cine se parecen mucho a los que usamos en el teatro que hacemos. Una vez más, lo que nos mueve a hacer películas es la posibilidad de trabajar con gente que nos interesa y embarcarnos todos juntos en procesos creativos reales, priorizando la experiencia artística por sobre todo lo demás.

El mejor ejemplo de esto es Historias extraordinarias, una película asombrosa, de metraje larguísimo y rodada con un presupuesto mínimo, y donde se dio ese cruce con lo teatral del que estás hablando.

Sí, claro, *Historias extraordinarias* es una de las primeras películas en usar tanta gente del *off*. Se necesitaban muchos actores para poder hacerla y tenían que ser actores que tuvieran ganas de sumarse, entendiendo que las condiciones iban a ser otras, la paga “simbólica” y el esfuerzo enorme, pero que la recompensa vendría por otro lado. Claro que existían otras películas que habían trabajado con actores del *off*, pero en esta éramos tantos, tanta gente conocida del teatro trabajando junta, que la película terminó siendo muy representativa de un grupo de artistas. Creo que algo similar pasó con la película *El estudiante*, unos años después.

Te interesa mucho la literatura. Nombraste a Proust, un autor tan agudo y con un escepticismo tan marcado en su visión de las relaciones interpersonales, es curioso por tu valoración de lo emocional y lo vincular dentro del trabajo.

Nombré a Proust porque es muy importante para mí. Leí *En busca del tiempo perdido* sólo una vez y lo recuerdo como la experiencia literaria más intensa de mi vida. Este libro, más que ningún otro, es más que un libro, es un lugar adonde uno va a pasar un tiempo. Siempre que encuentro a alguien que lo leyó, tengo la sensación, al compartir nuestras experiencias, de no estar hablando de un libro sino de una vida común que tuvimos insertada en medio de nuestras propias vidas. Sin duda la extensión juega un papel fundamental, el libro te acompaña meses y si lo lees tenés una doble vida.

Conclusiones

Si el teatro independiente estuvo históricamente ligado al rechazo de lo comercial, Jakob se ubica dentro de un subcampo de producción pura, definido como zona más autónoma y vanguardista. La cual se corresponde con una determinada representación de lo que es el teatro, entre cuyos ele-

mentos se cuenta la intencionalidad —típica de las tendencias dominantes en la escena alternativa desde mediados de los años 90— de (re)inventar procedimientos experimentales a través de la investigación formal y conceptual. La apuesta de Jakob por una estética “convencional” como el realismo señala una tensión posible entre el bagaje acumulado y compartido y lo que los individuos aportan, introduciendo en el intercambio su sello personal. El concepto de curso de vida brinda una explicación a esta tensión, aludiendo a que cada sujeto no se comporta pasivamente en relación a las creencias sostenidas por determinado grupo, sino que de alguna forma modela y transforma lo que recibe. La formación en cine de este artista y lo que ella le significa respecto de su práctica teatral se traduce así en influencias de cambio no vinculadas a su edad o cohorte, sino a factores no normativos idiosincráticos.

CONICET, Argentina