

Sacar a Smerdiákov del baúl

Entrevista a Diego Barragán

JUAN DIEGO ARIAS PABÓN

Docente, dramaturgo y escritor.

Diego Barragán es egresado de la Escuela del Teatro Libre en 2003. Con el grupo de aquí actuó en *Julio César*, *El burlador de Sevilla*, *Gargantúa*, *Pequeño negocio de familia*, *Las preciosas ridículas*, *Arthur el niño*, *La fascinación sagrada*, *El gato con botas*, *Madre Coraje*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *La Odisea*, *Divinas palabras*, *La boda de los pequeñoburgueses*, *Las convulsiones*, *Marat/Sade*, *El enfermo imaginario*, *Máxima seguridad*, *Crimen y castigo*, *La Orestiada*, *La comedia de las equivocaciones*, *Un hombre es un hombre* y en el video de *En este pueblo no hay ladrones*. Dirigió e hizo la adaptación de *Las picardías de Scapin* y *Romeo y Julieta*. Dirigió *Ascuas y azufre* y *La evitable ascensión de Arturo Ui* y fue asistente de dirección de *El burgués gentilhombre*. Es literato de la Universidad de los Andes, profesor de Voz, Lectura dramática, Historia del teatro e interpretación en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

En 2017 el Teatro Libre remontó *Los hermanos Karamazov*, una adaptación de Patricia Jaramillo basada en la novela de Fiódor Dostoievski y dirigida por Ricardo Camacho. El estreno de esta obra fue en 2007. En esta entrevista hablamos con Diego Barragán, quien interpreta a Smerdiákov y quien, junto con Héctor Bayona, fue parte del elenco original y de este remontaje.

Juan Diego Arias: ¿Cómo fue volver a retomar el personaje, Smerdiákov, después de tantos años?

Diego Barragán: Cuando se acaba una temporada, yo cojo mis personajes y es como si los guardara en un baúl. Los puedo sacar después y recuerdo muchas cosas o casi todo lo recuerdo del personaje. Pero mientras estén en ese baúl, pasan años ahí sin que yo piense en ellos. Yo había estado casi cuatro años sin pensar en Smerdiákov —la última temporada de *Los hermanos Karamazov* fue en 2013—. Lo más bonito de todo es cuando uno lo vuelve a sacar del baúl y se pone a mirarlo y uno se acuerda de cómo lo creó.

JDA: ¿De qué se trata *Los hermanos Karamazov*?

DB: *Los hermanos Karamazov* habla de una familia cuyo padre tiene una inclinación a la bebida, las prostitutas y el juego. Él tiene problemas con sus tres hijos: Aliosha, Dimitri e Iván. Ese es el eje clave de la novela y eso fue lo que se extractó para hacer la adaptación de la obra.

Hay un cuarto hermano, un hermano bastardo, que es el personaje que yo hago: Smerdiákov.

El conflicto surge a partir de la pelea que hay entre el padre, Fiódor Karamazov, y su hijo, Dimitri, por la herencia que dejó la madre de este último. Ahí van a orbitar los otros hermanos: Iván y Aliosha, quienes, a partir de sus visiones de la vida, van a

dar su análisis sobre esta situación. El padre y el hijo además pelean por una mujer y esta situación la va a aprovechar mi personaje para asesinar al padre.

JDA: ¿Cómo fue el proceso de montaje de *Los hermanos Karamazov* en 2007?

DB: Nosotros leímos mucho a Dostoievski. Antes de empezar el montaje de *Los hermanos Karamazov*, ya habíamos montado *El idiota* y *Crimen y castigo*. Ricardo Camacho me había pedido que leyera *El jugador* a ver si se podía hacer una versión de eso. Habíamos leído *Noches blancas*, *Niétotchka Nezvánova*, *Recuerdos de la casa de los muertos*, *Memorias del subsuelo*... Es decir, nos habíamos acercado a la visión que tiene la literatura de Dostoievski del mundo ruso. Ese mundo tan extraño, tan lleno de sentimientos y descripciones de sentimientos, y de esas conversaciones tan largas que tienen los personajes en las novelas.

La mayoría de los actores ya habíamos leído *Los hermanos Karamazov* antes de empezar ensayos y arrancamos a mirar

la versión que había hecho Patricia Jaramillo. De lo que más me acuerdo es de la necesidad que teníamos como grupo de hablarle al público de otra manera. Ese era nuestro afán, lo que nos desvelaba: experimentábamos y jugábamos sobre cómo relacionarnos con el público de una manera diferente. Ya habíamos hecho un *Crimen y castigo* que era muy simple a nivel escenográfico y más bien parecido al cine, pues se pasaba de un espacio a otro gracias a luz. Habíamos hecho *El idiota* y la escenografía había sido un desastre: era pesada y poco teatral. Pensábamos qué hacer con *Karamazov*, porque no podía ser ni lo uno ni lo otro, tenía que ser distinto a los montajes anteriores. Lo que se nos ocurrió fue cambiar la ubicación del público: los pusimos en las cuatro esquinas o en el centro, mientras nosotros actuábamos a su alrededor. Experimentamos mucho con eso, hasta que, gracias al encuentro entre lo que nosotros hacíamos, lo que Ricardo analizaba y lo que Patricia escribía y reescribía,



De Natalya Moiseeva - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25676704>

se decidió lo que aparece actualmente en la obra: poner al público sobre el escenario.

Otra necesidad que tuvimos fue pensar en cómo los personajes, insertos en este mundo ruso, tenían una sensibilidad diferente a la nuestra. Lo que llaman “el alma rusa”, que Dostoievski lo describe tan bonito en sus novelas. Entonces, por ejemplo, Dimitri en un momento está llorando y después está exaltado, enamorado, y después está muerto de la risa. Y así pasa con todos los personajes: tienen una sensibilidad exacerbada y de ellos brotan todos los sentimientos casi al tiempo. Por eso para nosotros, como actores colombianos, tan acostumbrados a algo más de control, esos personajes fueron tan difíciles, porque tocaba dejar salir todos esos sentimientos en, lo que yo llamaría, un “orden caótico”.

Patricia hizo como siete versiones hasta llegar a condensar la fábula —el cuento, el argumento— de la novela. Hubo una cantidad de escenas que fueron apareciendo, otras que quitamos, unas que se cambiaron de espacio o de tiempo, todo para contar la anécdota diferente. Luego de la experiencia con *El idiota*, Ricardo no quería que la historia de *Los hermanos Karamazov* se contara de forma lineal. Él decía que podíamos jugar con el tiempo, por eso hicimos ese comienzo y ese final. El comienzo se repite cuatro escenas después, que es el ataque de Dimitri al padre, y ese final atemporal, en el que están todos los personajes al tiempo, narrando o contando su final, su tragedia, estancados en el tiempo, todo eso sale de nuestra búsqueda por contar una historia distinta. Eso fue lo interesante de asumir el proyecto de la Tetralogía, que fue trabajar cuatro obras de Dostoievski —también montaron *Los demonios* en 2008—: estábamos contando lo mismo con personajes similares, pero también estaba la necesidad de contarlos de maneras diferen-

Hay un capítulo de la novela de Dostoievski que se llama “Smerdiákov y su guitarra”. El personaje toca la guitarra y canta en la novela, cosa que yo jamás pude hacer. Para mí esa fue una frustración que me produjo mucha rabia...

Estas son cosas que nadie ve, que solamente uno ahí maquinando y masticando saca para crear el personaje, pero aproveché esa rabia para crear el personaje.

tes, de narrarlo diferente. Ese reto fue de lo más enriquecedor para este grupo.

JDA: ¿Cómo fue la creación de Smerdiákov?

DB: Yo tenía que crear un personaje que al final de la obra matara al padre. Smerdiákov es un bastardo que vive en la casa de un padre que es completamente errático, borracho y que lo maltrata muchísimo. Él es un hermano que no es hermano y es además un criado ligado al padre: yo ya tenía bastantes motivaciones para el asesinato. Con eso empecé.

Ahora, con este remontaje, yo me puse a pensar que este personaje fue creado a partir de mi resentimiento. Hay un capítulo de la novela de Dostoievski que se llama “Smerdiákov y su guitarra”. El personaje toca la guitarra y canta en la novela, cosa

que yo jamás pude hacer. Para mí esa fue una frustración que me produjo mucha rabia... Estas son cosas que nadie ve, que solamente uno ahí maquinando y masticando saca para crear el personaje, pero aproveché esa rabia para crear el personaje. Aproveché la rabia, la impotencia y el resentimiento de saber que había gente que sí podía tocar guitarra y yo no, para crear un personaje que estaba todo el tiempo envidioso de lo que habían logrado sus hermanos, envidioso de lo que hacía el padre, odiando la vida que tenía, siempre anhelando una vida más. Todo partió de ese resentimiento y del deseo que tiene a veces la gente de ser distinta y de buscar salir adelante, de hacerse notar pero al final, entre más esfuerzo, más los desprecian los otros.

Smerdiákov, además, tiene epilepsia. Yo había interpretado al príncipe Mishkin en la obra anterior —el protagonista de *El idiota*— e investigado mucho sobre esa enfermedad. Vi documentales, videos en YouTube, películas. Leí artículos en internet, en enciclopedias médicas. Para *El idiota* encontré el perfil de un tipo de epilepsia, pero el perfil psicológico de Smerdiákov era completamente distinto: él tenía otro tipo de epilepsia. Lo que yo hice fue relacionar su enfermedad con el movimiento de su cuerpo, con su manera de relacionarse con los demás y con lo que pasaba en su mente. Esa epilepsia era como una lupa que agrandaba todos los defectos de él y todo lo que estaba mal en su vida: ese tipo de epilepsia lo hizo más resentido todavía, más arribista, más envidioso de sus hermanos y más propenso a la ira violenta, que es lo que lo lleva a asesinar al padre.

La epilepsia también había afectado el cuerpo, deformándolo y haciéndolo un poco extraño físicamente; no normal, no igual a sus hermanos. Yo lo creé con la espalda un poco encorvada, pero sacando el pecho, como si guardara algo ahí terrible,

con la mandíbula muchas veces cerrada, como guardando un secreto, conteniendo ahí toda la rabia. Su arribismo se basa en anhelar el modelo francés. Yo lo creé muy afrancesado. Por eso el bigote, el peinado —ahora uso una peluca, pero hace diez años era mi pelo—, y el pantalón apretado; eso sí fue pura imaginación mía: decir que Smerdiákov veía que los franceses usaban los pantalones apretados, entonces él quería usar los pantalones así, subidos más o menos hasta las tetillas. La voz salió de ese cuerpo. No es la misma voz que yo manejo en la mayoría de mis personajes, es una voz un poco más baja, que salió al doblar la columna, cerrar los hombros y sacar el pecho. Eso hacía que la voz cambiara.

Y el resto ya se construyó a partir de las relaciones. Tal vez la más interesante fue la que logré, o que logramos, mejor, con Héctor Bayona, quien interpreta a Fiódor Karamazov: el desprecio que siente el papá por él, cómo lo trata, cómo lo rechaza, pero al final, también, cómo lo necesita. En Smerdiákov hay tantas cosas por dentro, una necesidad impresionante de amor que todo el tiempo está buscando, y de aprobación en cualquiera de los hermanos o en el padre que nunca tiene. Por eso, de un momento a otro le rompe la cabeza al papá.

JDA: ¿Cambió en algo el personaje en estos años?

DB: Sí, claro. Hay cosas que son nebulosas recién uno crea un personaje, están como metidas entre una capa detrás de un velo. Uno las ve, pero no las entiende con el cuerpo y con el alma y con la voz. Después de diez años, volver a encontrarse con el personaje fue como correr esos velos. Yo en el momento de crear a Smerdiákov, soy sincero, nunca pensé que quisiera al papá. Ese era un detalle que cambió esta temporada. Él no quiere al viejo, pensaba. Y así hice las temporadas pasadas: en 2007 yo hice a un tipo que era completamente déspota. En el

montaje original, por ejemplo, yo no aparecía en la escena del monasterio, al comienzo de la obra. Porque Smerdiákov, pensaba, qué iba a ir con ese viejo ni a la esquina, qué vergüenza. Pero yo mismo se lo dije esta vez a Ricardo: “¿Puedo aparecer precisamente en la escena del monasterio para que mi presencia esté más cerca siempre de Fiódor, para que se note que yo lo atiendo, que yo soy su criado, su mano derecha?”.

Y en este remontaje creé otras acciones. Apenas lo ataca Dimitri, yo le doy un beso en la cabeza al viejo; esa acción no estaba hace diez años porque para mí era obvio que si lo mataba pues era porque lo odiaba. Pero después de diez años uno también crece como actor y se da cuenta que ese es el camino más fácil: si mata es porque odia. Oiga, ¿pero, si mata y lo quiere, no es más interesante? ¿Qué tal si el tipo tiene amor por su padre y, en medio de todo, lo trata bien y lo cuida bien y lo atiende, pero de un momento a otro, de la rabia, va y le rompe la cabeza? Creo que eso es más interesante todavía. Y eso surgió en esta temporada. Yo no había visto eso. Yo creé el personaje que era malo, hacía de malo, hacía mala cara y se portaba como el malo. En este remontaje hay por lo menos un intento de que haya un matiz de bondad en él, de amor por lo que hace, por el viejo. De pronto decir amor es raro, pero como todo en la vida: se ama y se odia al tiempo. Los límites no son tan claros tampoco. Solo en la ficción se separan el amor y el odio. En la realidad, dentro de nosotros se mezcla una cantidad de sentimientos y yo quería que eso se viera en Smerdiákov: que él quiere y odia hasta que finalmente se deja llevar por un sentimiento y comete el asesinato. Esa es la diferencia clave: poder entender eso hizo que el personaje para mí fuera más profundo en este momento, más profundo de lo que era antes.

JDA: En el montaje, Smerdiákov pasa casi desapercibido al principio de la obra; sin embargo, al final es uno de los personajes principales. ¿Cómo se logra esa transición de ser casi invisible a ser fundamental? ¿Y cómo se trabaja para ser invisible y no perder el personaje ni la fuerza que al final tiene?

DB: Eso es gracias a la adaptación de Patricia. Pero uno sí tiene ahí una responsabilidad: uno como actor juega con la presencia, con la energía que irradia sobre el escenario. Al comienzo de la obra está como desaparecida, desde la escena del monasterio en la que yo aparezco por primera vez y luego cambiando a Fiódor, cuando yo hablo muy poco... Ahí la energía que manejo es la de un criado. El criado que no quiere que ni lo vean. Es más: a Smerdiákov le conviene que no lo vea Fiódor. Cada vez que lo ve, le pega. También eso fue nuevo esta temporada: entre más suavemente trate Smerdiákov al padre, entre menos se aparezca ante él, entre menos lo contradiga, mejor. Así no lo maltrata.

Pero, claro, después de la muerte del padre, esa energía cambia. Él se apodera de la silla del padre: primero se sienta con lástima, lamentando el hecho, pero luego se sienta a leer, como si fuera un Karamazov más. La energía cambia, las intenciones cambian, la relación con el espacio del criado que pasa de ser criado a sentarse en la silla del jefe cambia. Creo que esa es la clave de ese ascenso, ¿no? Primero que todo esa energía y luego la relación con el espacio.

JDA: La obra no se presentaba desde 2013. En 2017 se hizo un remontaje, pues cambió casi todo el elenco. ¿Cómo fue este remontaje?

DB: Cuando llegamos a los primeros ensayos de *Los hermanos Karamazov* hace diez años todos nos habíamos leído la novela. ¡Llegamos con unas ganas! Sin embargo, yo siento que, en este remontaje, en

2017, el resultado y la energía que se creó sobre el escenario fue mucho más satisfactoria; vibraba algo dentro de uno estando con los compañeros en escena, más que en la versión anterior. Para mí fue eso: un remontaje. Y un remontaje siempre tiene algo malo, pues algo del montaje original siempre se muere. Lo curioso es que aquí nació algo. O aquí se desarrolló algo que no había en el original. Había más entrega hacia el otro, más relación, más deseo de mirar a los ojos, más ganas de desnudarse en el escenario, menos barreras y menos máscaras.

Lo interesante fue volver a ver a mis compañeros, a los que yo dirigí en el mon-

taje anterior —*Romeo y Julieta*—, en mi posición de acto; mirar a todos como mis compañeros y volver a entregarme a ellos y ellos a mí para encontrar juntos el significado de las cosas, llenar todas las palabras de sentido. Creo que poco a poco, también en la temporada, la obra se desarrolló de una manera muy inteligente y acertada. El montaje de este semestre fue muy sencillo, pues contamos con gente muy pila. Fue rápido, efectivo, y luego la obra empezó a crecer y crecer. Todo gracias a que aquí la gente se entrega, se concentra, trabaja seriamente: eso hace que la obra crezca entre su primera función y la última. ■■