

KANTOR EN *LA INFANTA DE VELÁZQUEZ* DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

JULIA NAWROT

Universidad de Granada

EN *LA INFANTA DE VELÁZQUEZ*¹, un drama de Jerónimo López Mozo, es ella la protagonista, aunque no la única. Su muda presencia en el marco del famoso cuadro barroco —recreado en la primera escena de la obra— parece un pretexto para la presentación del artista polaco, que llega al Museo del Prado para contemplarla. Precedido por el Guía, Kantor entra en escena a través del espacio reservado normalmente al público [55]: aparece en el pasillo entre las butacas, vestido de forma para él característica e inconfundible, con el gabán apoyado sobre los hombros y un sombrero en la cabeza. Y lo único que quiere ver en el museo son *Las Meninas* de Velázquez.

Como reconoció en una entrevista con Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor se sentía atraído por el pintor español: «Me gustaba mucho Velázquez, en el Prado siempre volvía a Velázquez y a Goya, el resto me resultaba más bien indiferente» [Porębski 1997: 133]. Como observa en su artículo Małgorzata Paluch-Cybulska [2014], la infanta de Velázquez se convirtió en un tema recurrente en la obra del artista polaco, y aparecía continuamente tanto en su pintura como en el teatro. Esta fascinación la recoge López Mozo, que convierte el encuentro con la infanta Margarita Teresa en el punto de partida de su obra. Un encuentro simbólico, dado que en esta ocasión² es Kantor quien visita a la infanta y, habiendo captado su mirada, la invita a Cracovia.

¹ Jerónimo López Mozo, *La infanta de Velázquez*, en Jerónimo López Mozo: *La infanta de Velázquez* / Antonio Álamo: *Yo, Satán*, Madrid, Primer Acto: El Teatro de Papel, 2006.

² En la pintura de Kantor, como señala Paluch-Cybulska [2014], es la Infanta quien viene a la habitación del artista, como en el cuadro *Pewnego dnia weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza* (Un día entró en mi habitación la Infanta de Velázquez) del año 1988.

El texto dramático de López Mozo está compuesto de catorce escenas. Las tres primeras se centran en el cuadro de Velázquez, visto desde fuera en el Museo del Prado o vivido desde dentro, cuando las figuras en él retratadas cobran vida. A partir de la escena IV la acción del drama se traslada al atelier de Kantor, al que llega la Infanta para contar su historia y representarla junto con la compañía teatral.

Llama la atención la actitud de la Infanta que en el drama lleva la voz cantante y abandona el cuadro para recorrer medio mundo y llegar a Cracovia, donde en el estudio de Tadeusz Kantor narrará más de tres siglos de la historia de Europa. Aunque al principio aparece como una niña de apenas cinco años, «una damita joven, la que lo ignora todo, la que solo juega y se divierte» [77], según sus propias palabras, toma protagonismo y valor para contar los momentos más impactantes y trágicos de la historia. La infanta sale del cuadro, se libera de los convencionalismos que la retenían como puro objeto de admiración y deseo. Huye de la custodia de don Diego Velázquez.

El pintor barroco, que en su propio cuadro de *Las Meninas* se auto-representó como el agente, el autor de la bella imagen de la infanta, en el drama de López Mozo pierde poder sobre la retratada. Ha de ceder ante su decisión firme de querer marcharse. Y la infanta va a Cracovia para visitar a Kantor, pero esta vez no aparecerá muda en uno de sus cuadros, sino que se convertirá en el centro alrededor del cual se construirá el espectáculo.

¿Por qué Kantor? Jerónimo López Mozo vio por primera vez un espectáculo de Tadeusz Kantor durante el Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela) en 1981. Fue asimismo la primera ocasión en que el público hispanohablante pudo asistir a *Wielopole, Wielopole*, que pocos meses después viajaría a España para inaugurar la temporada del Centro Dramático Nacional. Para el dramaturgo español fue una experiencia importante, como él mismo reconoce afirmando que el artista polaco «acabó siendo uno de los faros que han guiado [su] quehacer teatral» [46]; para enumerar, a continuación, los tres elementos más importantes de su obra: la memoria, los juegos con el tiempo, y la intersección entre la vida y la muerte.

Todos estos elementos constituyen la base de *La infanta de Velázquez*, como ilustra el siguiente diálogo entre los personajes principales [76-77]:

KANTOR. En mi teatro, los protagonistas son los ausentes. Cuando mi memoria les convoca, salen en tropel de ese armario. Jamás falta ninguno. Se fingen vivos y evocan, unas veces, los recuerdos de la infancia. Otras, en cambio, prefieren escenificar su muerte. Algunos la repiten unas cuantas veces, alcanzando momentos sublimes en su interpretación.

INFANTA. ¿Quiere decir que cualquiera puede resucitar en este lugar lo que ha vivido?

KANTOR. Pruebe a hacerlo. Aquí todo sucede como fuera del tiempo. Cuente su aventura.

[...]

INFANTA. No sabría por dónde empezar.

KANTOR. Por un acontecimiento cualquiera... Escoja uno al azar. El episodio aparentemente más insignificante sirve para iniciar una representación.

En este breve fragmento de la escena IV, el personaje de Kantor da algunas claves de lo que era su teatro. Es el teatro de la memoria, donde un solo elemento puede constituir el punto de partida: (*escuchemos la voz del artista*) «la reconstrucción de los recuerdos [...] debe contener solo esos momentos, imágenes, ‘fotografías’, que la memoria [...] retiene, haciendo una elección en la masa de la realidad, una elección muy importante (artística), porque de forma infalible da en la VERDAD» [Kantor 2005a: 359]. Da igual por dónde se empieza, pues es así como funciona el recuerdo y es así como fluye el discurso fundado en la memoria. En otra ocasión, Kantor afirma rotundamente: «No: el lugar de la acción definido en las acotaciones, *sino*: la superposición de los CUADROS DE LA MEMORIA, convocados del PASADO, que ‘se hacen pasar’ por el tiempo presente, que aparecen ‘de la nada’, que mezclan los objetos, las personas, las situaciones... y que, en este loco proceder, pierden toda la lógica vigente en la vida» [2005b: 24].

Los cuadros de la memoria que forman un *collage*, en el que aparecen los «queridos ausentes» (*drodzy nieobecni*), personajes inspirados en los familiares del propio artista, pero nunca sus

copias exactas. «Mi cabeza funciona como una agencia de colocación», dice el personaje de Kantor en el drama de Jerónimo López Mozo [92]. Como hemos visto, en el pequeño diálogo con la Infanta se menciona también el tema de la ya lejana infancia y de la muerte, cuya presencia fue palpable en todos los espectáculos del director. Asimismo, se subraya una de las técnicas más utilizadas por el Teatro Cricot 2, la repetición.

En su teatro, tanto a lo largo del proceso creativo como durante todas las funciones, Kantor era el responsable máximo, el creador que cuidaba todos los elementos. El personaje del Guía lo recuerda desde el inicio:

GUÍA. Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hacen no le gusta...

Como es bien sabido, Tadeusz Kantor estuvo presente en prácticamente todas las puestas en escena de sus espectáculos, aunque su papel nunca estaba del todo claro: se movía por el escenario o se limitaba meramente a observar la acción; corregía los gestos de los actores o la ubicación de los objetos que conformaban la escenografía, etc. Esta inexplicada e inexplicable presencia de Kantor en el escenario, que era una de sus características más específicas, está presente en *La infanta de Velázquez* a partir del momento en que la acción se sitúa en lo que López Mozo llama: «el cuarto de la imaginación y de la memoria de [...] Tadeusz Kantor» (lo describe como «un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos»).

El personaje de Kantor es el propietario, el director y el jefe de la compañía, en la que entra la Infanta para contar su historia. Él la anima y prepara el espacio de forma cuidadosa para que la Infanta pudiera actuar con comodidad:

KANTOR pasea la mirada por todo el estudio. Decide cambiar de lugar algunos objetos. Carga con ellos, arrastra los más pesados, corrige su posición, muda de parecer una y otra vez [...] [78]

Durante la función decide sobre la marcha cómo se va a desarrollar:

KANTOR abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto se asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos.

KANTOR. Solo llamo a ADAS. [94]

Y también es un claro punto de referencia para los actores: «LEOPOLDO le lanza [a la INFANTA] un beso y sale. Al pasar ante KANTOR, le interroga con la mirada y recibe un discreto gesto de aprobación» [111].

En el curso de la actuación de la Infanta aparecen en escena varios elementos propios del teatro kantoriano: puertas, ventananas, un armario que sirve de umbral por el que pasan los actores... Por supuesto no pueden faltar los maniquíes. Se hace referencia también a la música: en la escena VII [95], la entrada del Emperador se anuncia con la entonación del himno nacional austríaco, en cambio durante la boda de éste con la Infanta (escena XII [140]), suena la marcha de la Infantería Gris.

Como vemos, la obra de Jerónimo López Mozo está atravesada por el teatro kantoriano, lo que tiene también su expresión en la inclusión dentro de la obra de seis espectáculos de la compañía Teatro Cricot 2. Aunque las referencias sean directas, al mismo tiempo resultan sutiles, como en el caso de la primera obra citada: *¡Qué revienten los artistas!* Estas palabras aparecen en la boca de Nicolasillo Pertusato en la escena II y constituyen un comentario dirigido en contra de don Diego Velázquez, expresando de esa forma tanto la ira como los celos por la Infanta. Esta expresión espontánea, que posteriormente se convirtió en el título de un espectáculo que Kantor estrenó en Núremberg, había sido pronunciada en una situación de conflicto entre una célebre galería de arte de París y la comunidad de vecinos. Estos últimos, según la bien conocida anécdota [Kantor 2005b: 10], no querían permitir la realización de unas obras que les afectarían también a ellos, y al argumento de que la galería que mostraba el arte de artistas conocidos daba prestigio al barrio entero, una de las vecinas gritó: *¡qué revienten los artistas!*

Otro espectáculo que aparece con su título original es *La boda*. En *La infanta de Velázquez* es el título de la escena XII, mientras que en un principio así se llamaba el espectáculo³ preparado

³ *Un matrimonio a la manera costruttivista e surrealista.*

por los estudiantes de la Scuola D'Arte Drammatica de Milán bajo la dirección y supervisión de Kantor. Fue el resultado práctico de una serie de clases impartidas por el artista en 1986, y recopiladas posteriormente bajo el título de *Lecciones milanesas*. López Mozo, construyendo una escena bajo este rótulo, hace un homenaje al Kantor maestro. En el mismo acto se recogen también elementos que evocan otro espectáculo kantoriano: la boda titular parece sacada directamente de *Wielopole, Wielopole*, donde el Cura casaba a la Madre Helka y el Padre Marian, cuyos personajes parecían venidos del mundo de los muertos y carecían de voluntad propia. En *La infanta de Velázquez*, esta imagen se recrea con la propia Infanta y el Emperador, al que el Cura hace repetir unas palabras y al mismo tiempo está contestando por él. Como excusa de su actuación, a la pregunta del personaje de Kantor sobre «qué clase de boda es esta», el Cura contesta simplemente: «La que tenemos ensayada» [140]. Se superponen los planos de la realidad de los actores que forman parte de la compañía Cricot 2 con la ficción de la acción de la obra dramática, formando un complejo entramado de alusiones y niveles de interpretación⁴.

El espectáculo *Wielopole, Wielopole*, cuyo estreno tuvo lugar en Florencia en 1980, se evoca también en la escena IV a través de la escenografía sugerida por Jerónimo López Mozo en las didascalías [74-75]: «el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, TADEUSZ KANTOR» iluminado tan solo con «una bombilla suspendida del techo». El espacio está lleno de objetos propios del Teatro de la Muerte, cuya obra inicial fue *La clase muerta*. Entre los elementos que llenan ese lugar en el que la Infanta visita al artista polaco se encuentra una cuna metálica y «un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura», que fueron utilizados en el espectáculo estrenado en 1975, y que volverán a aparecer en la penúltima escena de *La infanta de Velázquez*, en la que se recreará la secuencia de los partos continuos y frenéticos para dar descendencia digna del Emperador (en el espectáculo original de Cricot 2, a Tumor

⁴ Esta forma de construir una obra dramática nos lleva a recordar el drama *Marat/Sade* de Peter Weiss, cuya influencia en su obra Jerónimo López Mozo reconoce abiertamente.

Cervical). En el mismo acto XIII se utiliza también otro elemento tomado de *La clase muerta*: un pupitre lleno de libros, podridos y muy desprestigiados: «Enciclopedias polvorientas y deshilachas. Reliquias del pasado. Todo el saber que el hombre necesita cabe en la mitad de la mitad de un disquete» [148].

Llama la atención el hecho de que todos los espectáculos a los que hace referencia López Mozo en su obra dramática pertenecen a la última etapa de la creación de Cricot 2, es decir, al Teatro de la Muerte. Este período, que es una etapa que culmina y recoge la investigación teatral del artista polaco y de su compañía desde su fundación, y que al mismo tiempo es la más conocida, abarca los últimos quince años de trabajo y vida de Tadeusz Kantor. El Teatro de la Muerte empezó con el estreno de *La clase muerta* en 1975 y se cerró con la puesta en escena de *Hoy es mi cumpleaños*, ya de forma póstuma. La alusión a este último espectáculo cierra la obra dramática de Jerónimo López Mozo: «¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último.», dice el personaje de Kantor, y son las últimas palabras que oímos.

Esta obra final —póstuma— atraviesa *La infanta de Velázquez* desde su inicio hasta el desenlace. Por supuesto, el lazo principal es el personaje de la Infanta, que por primera vez cobra cuerpo precisamente en el último espectáculo de Cricot 2. Aunque, como hemos señalado, en la obra de Jerónimo López Mozo la Infanta goza de una libertad mucho mayor que en *Hoy es mi cumpleaños*, y también se ve encerrada dentro de un cuadro, cuando el Emperador la «conduce [...] al otro lado del marco sin lienzo» [103]:

INFANTA. ¿Por qué aquí?

EMPERADOR. Así podré verte a todas horas.

INFANTA. No quiero volver a ser pintura.

EMPERADOR. Lo serás por poco tiempo. Te lo prometo. (*La besa en los labios y se va apartando de ella*) Pintura privilegiada. Tienes vida propia en ese cuadro.

De esa forma, la Infanta vuelve a ocupar el lugar que había diseñado para ella Tadeusz Kantor en su último espectáculo.

La escena final de *La infanta de Velázquez* se titula *No volveré jamás*. ¿Es la Infanta quien pronuncia estas palabras? ¿O es Kantor quien se despidе? En el año 1988 Cricot 2 estrenó un espectáculo

bajo este mismo título, con el que Tadeusz Kantor quería cerrar su labor teatral. Por primera vez, Kantor, siempre presente en el escenario, decidió convertirse en un personaje en toda regla, y actuó como «Yo — en persona». Su voz sonó de los altavoces, inmortalizada por una grabación. Y el espectáculo en sí fue un *collage* de escenas, objetos, personajes y otros elementos utilizados a lo largo de la trayectoria profesional del artista.

También la última escena de la obra dramática de López Mozo constituye una recapitulación. El personaje de KANTOR dice:

He de confesaros algo. La oscuridad empieza a envolverme. A veces miro y no veo. Las voces, incluso las cercanas, las oigo mal. Tengo la sensación de que todo se aleja de mí poco a poco. Lo interpreto como el anuncio de que está a punto de llegar ese momento en que ya no ocurre nada. He decidido disolver la compañía. Habéis peregrinado conmigo durante mucho tiempo. Gracias a todos. Sed felices. Es cuanto tengo que deciros. Podéis olvidaros de mí. [158].

En esta última escena, López Mozo pone en boca de Kantor una amarga reflexión: «He pasado mi vida creyendo que la memoria es capaz de hacernos mejores, que el testimonio de los seres que habitan en ella evita que el hombre repita sus errores. ¡Qué equivocado estaba!» [160]. Del personaje emana un profundo desengaño, «es posible que ya no exista» [161], llega a decir. *La infanta de Velázquez* termina con la oscuridad completa que envuelve el cuarto de la imaginación de Tadeusz Kantor.

«Rescatar del olvido» es el título de un texto de Kantor recogido entre las reflexiones referentes al espectáculo *No volveré jamás*. «Rescatar del olvido» podría ser asimismo el lema del drama de Jerónimo López Mozo, puesto que, por un lado, constituye un homenaje a Kantor y a su teatro, pero al mismo tiempo trata de rescatar del olvido la historia de España, en cuya portavoz se había convertido el personaje de la Infanta de Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA⁵

- DOLL, EILEEN J.: «*El tiempo sintético de Jerónimo López Mozo*», *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 27 (septiembre de 2009) en: http://www.la-ratonera.net/numero27/n27_mozo.html (consultado a 30 de octubre de 2015).
- KANTOR, TADEUSZ (2005a): *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław-Kraków, Ossolineum-Critoteka.
- KANTOR, TADEUSZ (2005b): *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Wrocław-Kraków, Ossolineum-Cricoteka.
- PALUCH-CYBULSKA, MAŁGORZATA (2014): «Tadeusz Kantor: '...Infantki Velázquezes jak relikwie lub madonny'», en Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan (coords.): *Dziś Tadeusz Kantor! Meta-morfozy śmierci, pamięci i obecności*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 125-147.
- PORĘBSKI, MIECZYSLAW (1997): *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa, Wydawnictwo Murator.
- RUGGERI MARCHETTI, MAGDA: «*La infanta de Velázquez*», *Assaig de teatre*, 32 (abril-junio de 2002), pp. 189-190. <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145750> (consultado a 30 de octubre de 2015).

⁵ La autora ha traducido del polaco los fragmentos citados de: Kantor 2005a; Kantor 2005b; Paluch-Cybulska 2014; y Porębski 1997.