

Mapplethorpe. De una biografía a una pieza teatral

Tomado de Vercuba.

Por: Roberto Viña

Mi vida resulta aún más interesante que mis fotografías.

ROBERT MAPPLETHORPE
en una entrevista a Patricia Morrisroe.

CANTANTE. No se es enfant terrible toda la vida.

Fabián Suárez. CABALLOS

1.

El tiempo ha demostrado que existen vidas anodinas y otras plenas de un esfuerzo casi obsesivo por trascender su época, tiempo, su inmediatez y puerilidad. Existen vidas para ser leídas, y otras para ser representadas, vivencias que inquietan a quienes la atisban por el vigor con fueron ejecutadas, y otras que irremediamente deben seguirse viviendo en una prolongación atemporal. La de Robert Mapplethorpe fue una de ellas, y dio testimonio de una época convulsa, de muchos cambios en los que los paradigmas sufrieron grandes modificaciones y detracciones, y del cual emergieron nuevos referentes culturales. En las palabras de Patricia Morrisroe en la biografía del fotógrafo norteamericano, quizás quedan mejor esbozadas al caracterizar a este artista a partir de sus contradicciones,

“[Mapplethorpe] Llegó a ser célebre por la franqueza liberadora de sus fotografías gay sadomasoquistas, pero le aterrorizaba que sus padres pudieran descubrir que era homosexual. Fue un maestro de la fotografía en blanco y negro, pero no había nada de monocromático en él. Llevó una existencia tenebrosa, gris y moralmente ambigua, y su muerte señaló el ocaso de una era.”[\[1\]](#)

La vida de Robert Mapplethorpe es el *leit motiv* de la biografía homónima que firma Patricia Morrisroe, escritora y periodista estadounidense que entra al

mundo del fotógrafo por una cuestión causal en un momento donde su periódico solicitaba una entrevista del célebre y escandaloso creador en el año 1983. Este encuentro a criterio de la biógrafa afianzó luego, cerca de 1988, el trabajo biográfico de cuatrocientas páginas que reúne el volumen, datos que fueron recogidos durante dieciséis entrevistas que le diera Mapplethorpe a la autora estadounidense antes de morir en marzo de 1989 producto del SIDA. Un bosquejo por su infancia, años de adolescencia en el Cuerpo de Adiestramiento de Oficiales de Reserva, una inmersión en las cuestiones religiosas, sexuales, de filiaciones artísticas esbozadas a todo lo largo de la carrera de Robert Mapplethorpe en sus cuarenta y tres años de vida, resumen el trabajo publicado por Ediciones Circe para un público hispano hablante en 1996. Sin embargo, *Caballos*, pieza teatral de Fabián Suárez que le mereciera el Premio de la Ciudad de Holguín 2008 en el género, no es precisamente una biografía, no es precisamente una reproducción de la vida del fotógrafo norteamericano más vanguardista de su generación. No lo es, y también lo es. Y ello es posible, porque en esta pieza de casi cincuenta páginas queda condensada toda la amalgama del espíritu del fotógrafo, de sus acompañantes, la irreverencia de la actitud ante una sociedad y unos códigos obsoletos. *Caballos* no pretende recrearse en la plenitud de la vida de Mapplethorpe, más bien expone a manera de pieza íntima los devaneos que persiguieron al artista durante su vida, omisiones, errores, sus egoísmos pero también sus miedos e incondicionalidades frente a un mundo *underground* neoyorkino que comenzaba a recibir los azotes de sus excesos en los traumas primigenios que expuso el SIDA.

CANTANTE: La portada de mi primer disco. Es sólo una foto, una foto simple, sencilla y sin pretensiones. Una foto de lo que soy y lo que quiero.^[2] *Caballos* atraviesa un momento particular de la vida de Mapplethorpe, un evento que consolidaría su forma de hacer arte como una expresión que puede alejarse, o de cierto modo, sutilizar esa inquietud explícita que ante lo sexual tenía el artista. Es el momento en que realiza el retrato para la portada del primer disco de su amante y musa, la cantante de rock Patti Smith, titulado *Horses* (Caballos).

Con una historia en común que se remonta a los inicios de una relación en la zona más volátil en cuestiones de contracultura y predominio liberal de Nueva York, ambos creadores hallaron en sí mismos la complementación del otro y simbolizaron en sus respectivas disciplinas exponentes de la más radical expresión. Con referentes constantes como el poeta francés Arthur Rimbaud, la pseudo cultura hippie, el poeta Jim Carroll, la música psicodélica, el rock and roll, así como la complicidad de Andy Warhol, o Mick Jagger, ambos artistas

quedaron fuertemente prendados al conocerse, y de esa conexión se apodera Fabián Suárez para su pieza. Será precisamente esta fotografía en blanco y negro, habitual búsqueda de Mapplethorpe con el juego de contrastes e iluminación, la que anuncie el tiempo del acontecer en la obra, y dé título al texto. Fotograma con el que el artista alcanzaría una difusión a nivel nacional sin precedentes, tanto que años después la célebre revista *Rolling Stone*, en su listado de las “Cien mejores cubiertas de todos los tiempos”, ubicara a *Horses* en el puesto veintiséis.

Caballos, la obra de Fabián Suárez, entonces ubica su historia en varios momentos de la vida de Mapplethorpe recogida en su biografía, pero sobre todo se recrea en el día preciso en que ambos Mapplethorpe y Smith, fueran hasta el *loft* del mecenas y amante del primero, Sam Wagstaff para realizar esta foto, en un momento donde este último batallaba con su enfermedad del SIDA. El detonante que se genera en este encuentro en apariencia surge como casualidad, pero con el desarrollo de la obra, entendemos que es el preámbulo de una despedida que une a estos seres en constante escisión. Sin recurrir a la historia de un triángulo amoroso típico o a la usanza de las nuevas propuestas, *Caballos*, es un drama de cuatro (*pas de quatre*) que solamente pueden ser a través de uno; un drama en que Mapplethorpe desde su aparente indeterminación como Fotógrafo articula los hilos emocionales de los demás personajes; sin que por ello deba acarrear el peso de la acción dramática del texto, del cual el Coleccionista es protagonista absoluto. Como en la biografía, y al parecer en la vida misma, el influjo del artista sobre estas personas resulta ineludible a la hora de exponer sus trabajos artísticos, pero también a la hora de entenderlos y conocerlos. Mapplethorpe en su eterno egocentrismo hace de los demás personajes un espejismo de sí, y esto el joven autor cubano lo explota hasta el máximo. Con monólogos de una riqueza expresiva y lírica, así como de una franqueza sin tapujos, los personajes de *Caballos*, sólo pueden en su acontecer rendirle pleitesía a una persona, a ese Fotógrafo que entiende y padece el dolor del Coleccionista, envidia el cuerpo joven y apetecible del Muchacho, y siente el amor y el desespero de la Cantante, un personaje que al erigirse como centro padece en carne propia, o más bien, en “letra” propia, los parlamentos y deseos de los demás.

En *Caballos* la presentación de los personajes parece anular la identidad, más cuando la enunciación está dada a partir del oficio de cada uno, o el carácter genérico, en el caso específico del Muchacho. Un Fotógrafo, una Cantante y un Coleccionista parecen decírnoslos todo, pero también nos esconde su esencia. Mediante esta indeterminación, que no creo casual para el texto, llegamos a un reconocimiento de los personajes paulatinamente, en un *crescendo* que a primera vista puede resultar un tanto escurridizo, un nombre aquí, un apellido allá,

pero de los cuales es necesario el referente. A diferencia de otras piezas publicadas del autor, el trabajo con personajes reales es de un tratamiento nuevo en *Caballos*, sin un esquema que nos remite a un antecedente preciso, es apreciable la intención de no mostrarnos las cartas de manera fácil, de darnos las respuestas, sino que apoyados en esta, su visión particular de los hechos, seamos capaces de construir nuestra propia historia. ¿Quiénes son estos personajes? ¿De dónde proceden sus manías y temores? Solamente entendiendo el referente es que podemos ir llenando los espacios en blanco que Fabián Suárez deja a lo largo de la pieza. Y esto, no significa una carencia o un error dramático, nada más alejado, sino una intención de que indagemos como lectores un poco más en lo vivencial, que escapa a esta escritura escénica. La biografía de Patricia Morrisroe es un buen punto de partida. En sus capítulos podemos ir pesquizando cada uno de esos eventos que se narra en la trama teatral y también encontrar nuevos elementos que apoyan no sólo las decisiones de los personajes ante situaciones límites, sino los resortes que movilizan cada uno de sus accionares. Estos personajes adquieren piel y sangre a través de la voz que les dota el autor, puesto que es de esta manera en que incursionamos en sus psicologías fragmentadas, muy emparentada a ratos con la persona real de la cual procede. Recreaciones o no, calcos al pie de la letra o máscaras difuminadas en el imaginario de Fabián Suárez, los personajes de *Caballos* presentan una cualidad indispensable, y es que inequívocamente son criaturas de escena.

2.

Si se entiende que la acción dramática requiere de cierta autonomía para su progreso y consecución durante el transcurso de la pieza, quizás el espacio propicio donde mejor se evidencie el traslado del testimonio biográfico a la contextualización teatral sea, para este caso, el plano dialógico. En las construcciones dialogales, a partir de los eventos enunciados en la trama podemos reconstruir un pasado de estos personajes que en buena parte procede de la biografía citada. Pequeñas remembranzas, o descripciones que emplazan el espacio físico de la obra, son algunos ejemplos en los cuales Fabián Suárez se apoya de la biografía de Morrisroe para darle una prolongación a su conflicto. Al estar ubicada en un tiempo real cerrado como es el marco de un día, y sobre todo, trasladar los acontecimientos a un único espacio, Fabián opta por el tiempo psicológico como una ruta de escape, que hacia atrás o previendo algún futuro dinamiza el carácter intrínseco de estos personajes. Los diálogos por su parte, enunciados de manera tácita y factual son capaces de contener y expresar este tránsito al cual hago referencia de un texto a otro. Varios ejemplos pueden enumerarse que engrosan la teoría de que *Robert Mapplethorpe: Una Biografía* resulta material a partir del cual *Caballos* entronca ese carácter semi-testimonial al cuerpo apócrifo del teatro, al lenguaje de la escena que en buena medida continúa otorgando una visión particularizada de un suceso determinado.

Tomemos como punto de partida y sin un orden cronológico, algo que en la pieza parece una idea constante materializándose de manera escalonada y que muy bien queda explicitado en la biografía a partir de una confesión de la propia Patti Smith, y es la obsesión que desde el principio siente la artista por Mapplethorpe. “No empecé a creer en mí misma hasta que conocí a Robert”, explica Patti. “Me proporcionó autoconfianza como artista”.^[1] A partir de esta idea que queda explicitada desde la página 59 de la biografía conocemos del influjo que tendrá Mapplethorpe sobre estos personajes y como esta referencia contamina el resto de sucesos, dígame el encuentro de los dos amantes (Patti Smith y Robert Mapplethorpe) con San Wagstaff, el Coleccionista, o la primera conversación que sostuvieron Wagstaff y Mapplethorpe, siempre evidenciando el magnetismo entre los tres, que en la pieza *Caballos* resulta apostillado de forma inequívoca con la aparición del Muchacho y la crudeza de sus parlamentos al evidenciar sin remordimiento alguno la envidia que siente hacia Mapplethorpe por el amor que Wagstaff le profesa. Ya para la página 120 de la biografía, Morrisroe relata con lujo de detalles la primera ocasión en que Wagstaff y Mapplethorpe se encontraron, presentados por mediación de un ex amante del último, David Croland:

Cuando Wagstaff se enteró de que Croland tenía pretensiones de llegar a ser artista, acudió a su apartamento para ver su obra y le pagó mil dólares a cambio de dos dibujos. Antes de partir, sorprendió una *polaroid* de Mapplethorpe en un gorro francés de marinero que adornaba la sala de estar de Croland. Cuando preguntó de quién se trataba, Croland experimentó una sensación de *dèjà vu* (p. 120)

Esta atracción que resulta inmediata, primero por la obra de Mapplethorpe y luego por el propio artista pone de relieve las similitudes que encontrarán cada cual en el otro. A pesar de la crudeza expresiva que Mapplethorpe imprimía a sus fotos, Wagstaff se sintió seducido por este mismo elemento, una relación de fascinación y temor si se quiere, debido a las enseñanzas conservadoras y una religiosidad católica adoctrinada desde pequeño. No obstante, y como bien asegura Morrisroe más adelante en la lectura, la seducción fue tal que, "*Wagstaff se apresuró a telefonar a Mapplethorpe e inició la conversación preguntándole: ¿hablo con el pornógrafo tímido?*" [2] El elemento de la pregunta será vital para el diálogo que en la obra *Caballos* se establece entre la Cantante y el Coleccionista acerca del Fotógrafo, en el que progresivamente se llegara a este encuentro inicial de los tres y el magnetismo suscitado desde ese momento...

CANTANTE. ¿Recuerdas la primera vez que nos vimos?

COLECCIONISTA. Alguien me había hablado de ustedes. Llamé a la casa y pregunté: ¿con el pornógrafo tímido, por favor? (p. 27)

Las semejanzas en la descripción del encuentro de Wagstaff y Mapplethorpe no concluyen con la adecuación al texto teatral del verdadero acontecido en 1972, sino que prosigue en lo que luego fue, la primera vez que Wagstaff visitó el apartamento de Mapplethorpe y Smith. La recreación realizada por Fabián Suárez de este encuentro mantiene la naturaleza erótica del original que lejos de copiar su entusiasmo se regodea en otros aspectos que servirán más a la trama escénica, como es la incidencia de la música de rock en la vida bohemia del matrimonio.

Varios días después, Wagstaff visitó el apartamento de Mapplethorpe. Nada más entrar se vio saludado por el sonido inconfundible de dos personas en el momento de practicar el acto sexual y, al penetrar en la estancia, advirtió que no era sino una película pornográfica emitida por una grabadora oculta en el bolsillo de una cazadora negra de un motociclista. La chaqueta colgaba de un perchero junto a un par de pantalones de cuero de cuya entrepierna sobre salía una barra de pan. (p. 120)

COLECCIONISTA. Y una música insoportable. Recuerdo particularmente el momento en que me encontraba frente a la puerta. Con la mano levantada justo para golpear la puerta de aquel apartamento del demonio. Quería tocar pero no me decidía. Conocerlos. Desde dentro llegaba el sonido de una pareja haciendo el amor. Dudé si fuera una pareja, o un grupo de rock. Consulté el reloj. Era la hora. Vacilé un poco. Finalmente toqué. Y se dio nuestra cita. (p. 27)

En otro acápite del texto biográfico que se reitera en la obra, es el particular deseo de éxito que los personajes pronostican para sí en sus carreras, medio que persigue un fin en la pieza, la búsqueda de la foto perfecta para Patti Smith. En el libro de Morrisroe se recrea este anhelo a partir del testimonio de Janet Hamill, amiga del matrimonio que se mudó de New Jersey a New York muy cerca del apartamento donde vivían. Al preguntarle al respecto, Janet Hamill asegura:

Querían ser ricos y famosos. La fama resultaba particularmente importante para Patti Smith debido a que tras perder el niño, necesitaba un modo de reafirmarse. Robert y Patti se pasaban la vida diciéndose el uno al otro: “¡Vamos a conseguirlo y lo vamos hacer juntos!” (p. 62)

En la obra *Caballos*, aunque no existe una reproducción directa de este parlamento, es evidente su significado en la constante reiteración de la cuestión del éxito y la fama. Quizás es por ello, que a la alusión que hace el Fotógrafo en varias ocasiones de: *Éxito, ¿te dice algo esa palabra?* (p.18) podamos darle un análisis distinto del que *a priori* presenta como ironía. La validación de sus obras respectivas fue una obsesión para cada uno de estos personajes a los cuales los ideales propios de la contracultura y el movimiento hippie seducían, pero también se veían a sí mismos enarbolados como verdaderos artistas de su época y por ello aspiraban a cierta comodidad financiera. Este éxito que llegaron a constatar en vida, fue el aliciente primero de cualquiera de sus piezas (musicales como fotográficas) y signó en ambos la búsqueda de una mayor recepción provocadora desde el plano estético y conceptual.

Con respecto al espacio hay otro punto de contraste en ambas obras, pero este espacio será reducido al lugar físico del escenario como laboratorio, el que comprende el estudio de Wagstaff al cual Mapplethorpe solía llevar sus modelos para fotografiar. Este estudio será importante no sólo en la pieza teatral, sino también en la biografía ya que gran parte de los eventos que en ella se produjeron le dieron a Mapplethorpe gran renombre, sin contar la fotografía en cuestión que sirve de *leit motiv* a la escritura. No sólo por su ubicación geográfica y oportuna es que el uso de este sitio condensa los conflictos de la

obra, sino que establece un habitáculo de comunión para los tres personajes, un concilio que los reúne y a la vez los distancia de manera irrevocable. Esta habitación tendrá para Mapplethorpe una significación especial debido a su manejo de la iluminación que le permitía al artista manipular a su antojo el encuadre. El tratamiento de luz como contienda de sombras y reflejos, de luces y manchas. En la pieza de Fabián Suárez se hace evidente esta importancia a través del diálogo entre La Cantante y el Fotógrafo ante la disyuntiva de encontrar el fotograma perfecto.

FOTÓGRAFO. Contra la pared.

CANTANTE. Me haces daño.

FOTÓGRAFO. Cállate. Contra la pared. Contra las luces que se reflejan en la pared. El triángulo de luz.

CANTANTE. Bien, genio. Entonces, me pongo contra las luces que están en esta pared de almacén, ¿y ahora?

FOTÓGRAFO. Muy fácil. Tú sonríes y te hago la foto de tu vida. ¡Whisky! (p.20)

Mientras que Patricia Morrisroe refleja este pasaje dentro de la biografía de la siguiente forma:

Sam Wagstaff había comprado un nuevo ático en la Quinta Avenida, en el Village, a una manzana de distancia del Washington Square Park, y dado que el apartamento en cuestión continuaba desnudo y pintado enteramente de blanco, Mapplethorpe lo utilizaba de vez en cuando como estudio fotográfico. No hacía mucho que había advertido que a media tarde el sol dibujaba un triángulo perfecto sobre la pared, y no podía evitar visualizarlo cada vez que pensaba en la cubierta de *Horses*. (p. 166)

En la medida que la lectura de *Caballos* debele nuevas perspectivas, muchas de las interrogantes de los acontecimientos, del pasado y futuro en ese rejuego de previsiones y anhelos, de traumas y resarcimientos, deberán responderse en los referentes y para ello, será esencial volver al texto biográfico de Morrisroe y encontrarlas como un punto de inflexión. Quizás puedan encontrarse nuevos ejemplos, tal vez otras aristas para una historia que se resiente en el papel y continúa reconstruyéndose a través de los estados en blanco que van quedando diseminados en la escritura.

-
- [1] Patricia Morrisroe, *Op. Cit*, pp.59
- [2] Patricia Morrisroe, *Op. Cit*, pp. 120

3.

COLECCIONISTA: ¿Sabe usted lo que es un coleccionista? Un coleccionista es un pirata. [...] Vulgares ladrones.[1]

Un sujeto compulsado a acaparar hasta la obsesión abre la pieza *Caballos*. Un Coleccionista que a manera de recetario nos recita los pasos que deben tenerse en el proceso de pulimiento de un objeto, el cuidado y cariño, más cuando ese objeto procede de una colección invaluable. Con una tendencia que bordea el Síndrome de Diógenes, el Coleccionista se prepara para hacer chocolate o recibir una visita, se recrea en la manía de esa hora del día, ahora que su existencia está cronometrada por un reloj biológico que va en detrimento. Este primer monólogo será esencial para el entendimiento de un hombre que ha pasado de coleccionar objetos a coleccionar personas, en su mayoría hombres. Alguien que sin evidenciarlo de manera paranoica está a punto de morir. La apertura y cierre de *Caballos* cumple un ciclo, un proceso circular que conforma una evolución a través de una estructura que no posee en ninguna medida grandes alocuciones de solemnidad, ni tampoco un despliegue gestual y violento de algunas obras contemporáneas. Sus personajes aparecen de forma casi ordenada, sirven de testigos a sus propias historias y a las ajenas, se resienten de una inmediatez que los obliga a mirarse con detenimiento, a veces con asco de lo que se han convertido, y en la mayoría de los casos a pulsar un egoísmo insólito impecablemente descrito en los diálogos sordos que entre cada uno se establece.

La entrada en escena de la Cantante y el Fotógrafo entabla un diálogo en el que la comunicación entre ambos personajes expone un flujo fragmentado, disperso, y donde los intereses de uno rebotan en el otro sin importarles tan siquiera mantener una lógica conversacional. Este detalle que puede parecer fútil, será uno de los rasgos mejor elaborado en el sistema de relaciones establecido entre Patti Smith y Robert Mapplethorpe. Una conversación que deviene en soliloquio, puesto que al hablar se interpelan entre sí, es cierto, pero, qué dicen, qué pretenden cada uno, por qué es apreciable a medida que el discurso prosigue que cada palabra parezca una defensa siciliana. Tanto el Coleccionista (Sam Wagstaff) como la Cantante y el Fotógrafo (Patti Smith y Robert Mapplethorpe) son seres dotados de un lirismo rayano en la parquedad que indican un vacío desproporcionado, su inmovilidad ante lo inevitable, el miedo a no ser lo que esperaban, la hipocresía, y esa forma perversa de saber cómo incomodar al otro, de tocarle sus puntos exactos de presión dinamitando de tal forma los diálogos que los sucesos terminan por precipitarse sin que por ello

demos cuenta de los padecimientos. Esa sensación constante de vulnerabilidad que conduce desde la enfermedad del SIDA hasta el miedo a morir, de la negación a la franqueza absoluta, de la pérdida al dolor compartido. En ese estado la obra se dimensiona.

El Muchacho es el último personaje en aparecer en la escena-estudio y su desnudez es portadora también de su descarnada frontalidad, de su alocución directa y sin tapujos, un personaje que no por su corta aparición deja de tener en este juego de pocas sutilezas un rol imprescindible. Dotado de una sinceridad agresiva, el Muchacho expone en sus frases con el Fotógrafo no sólo su categoría de mercancía alquilada para distintas labores, sino que las asume con una pretensión intimidadora. Y esto, explica su dolor y envidia ante la importancia que tiene Mapplethorpe en la vida Wagstaff. Sin una clara descripción, el Muchacho es uno de los tantos jóvenes que se prostituían en las calles de Nueva York, un joven en busca de alguien adinerado que lo malcriara, alguien como Mapplethorpe al principio de su establecimiento en la ciudad, y desde esta dicotomía temporal es que el artista esbozará su condición: antiguo prostituto, actual artista de cierto prestigio. Mapplethorpe en esencia es una prolongación envejecida de ese joven vital con su fuerza y desinhibición, con su brutalidad apegada a lo ingenuo, y su cuerpo que en todos levanta recelos. Las menciones de Warhol, el rejuego con los caballos y su significación que bien podría rememoraros esa pieza emblemática que es *Equus*, la poesía de Rimbaud, las canciones de Patti Smith, la droga, el cine o el SIDA serán otros derroteros por cuales transitarán estos seres, desnudándose cada vez hasta llegar al acto de contrición que ocurre en la escena donde Mapplethorpe confiesa su conocimiento de estar enfermo con VIH y por ello negarse a ver morir a Wagstaff, así como el monologo final en el que el Coleccionista diserta sobre las equivalencias hípicas que conoce para finalizar, en un vuelco de ciento ochenta grados, en ese principio del método correcto de pulimento de los objetos.

FOTÓGRAFO: No me gusta la gente enferma [...] Prefiero mil veces estar muerto. Esta enfermedad está matando a todos los maricones. [2]

4.

Si en *Robert Mapplethorpe: Una Biografía*, Patricia Morrisroe establece una linealidad temporal desde la infancia del fotógrafo hasta su muerte, *Caballos* por su parte, posee la estructura cíclica de un cierre que termina donde comenzó, una estructura que permite preguntarnos, si algo realmente ha ocurrido, o si este día pudo ser otro cualquiera en la vida de los personajes. Lo intrascendente tiene un realce en el hecho de un acontecer de acumulaciones, de pequeños detonantes que empujan la acción hacia un final sin cambios aparentes. Concebida desde la intimidad que produce un estudio neoyorkino, una nave que lo mismo funciona como laboratorio fotográfico, como set de filmación, baño o cuarto, y donde colindan todos los espacios domésticos en una extensión prolongada es quizás uno de los elementos del correlato que mayor funcionalidad otorguen a la puesta en escena. El decorado escenográfico resulta también otro punto de interés entre la traslación de la imagen escrita en el texto biográfico y la visualidad de la pieza escénica. Con un potencial en los colores, sobre todo el blanco y el negro, que simbolizan en todo momento la búsqueda principal de Mapplethorpe, en cuanto a montaje, de su fotografía; este decorado blanco, pulcro, impoluto, aunque parezca muy teatral, procede de un entorno específico en el cual el fotógrafo trabajaba, el estudio de su mecenas Sam Wagstaff que por su ubicación precisa y carencia de mobiliario, permitía a Mapplethorpe recrearse en un universo cada vez más artificial y bello, a través del lente.

FOTÓGRAFO: ¿Ves que buena esta luz? Todavía el sol brilla sobre nuestras cabezas. Estoy seguro que vas a quedar bien. Éxito, te dice algo...[3]

El contraste de este set teatral con el vestuario de los personajes establece las relaciones estéticas que en vida Mapplethorpe explotara para embellecer a sus modelos, el satín, la seda, junto al cuero y el jeans, la opulencia que se despliega a lo largo del fotograma en cortinas, cojines, plumas, los cuerpos desnudos con una androginia aprehensible, la parafernalia del mundo sado, así como el deslumbre de la indeterminación sexual y genérica, permiten al artista desplegar un ideal cada vez más sobredimensionado. Este rejuego, en la pieza teatral no pasa desapercibido, el contraste de los vestuarios del Coleccionista, usando primero una bata blanca de seda, y luego cambiándola por un gabán negro, así como la desnudez vigorosa y de proporciones de efebo en el Muchacho, como la misma intencionalidad de la fotografía que da título a la obra, serán recurrencias que Fabián Suárez asume como si la pieza en sí, fuera

un montaje escénico del propio Mapplethorpe. La combinación de blanco y negro que desde la iluminación hasta el trabajo con las tonalidades de piel de sus modelos permiten al fotógrafo alcanzar ese nivel artístico que tanto deseaba se combinan con la indagación en el claroscuro que como propuesta también del desnudo se interesarán por recrear los pintores del Renacimiento.

Es por ello, que no resulta descabellado asegurar que en *Caballos* los símbolos escapan a la palabra teatral, e inundan a través de sugerencias y acotaciones, una estética que poco recuerdan el eclecticismo volátil y decadente de los interiores Greenwich Village, el SoHo o el verdadero ático en la Quinta Avenida en donde realmente ocurren los hechos. La simbología y sus sentidos se extienden en la obra en cada accesorio, pose, enunciado, en cada situación de crisis como la última de ellas en la que el Muchacho termina por lanzar sobre el fondo blanco recién pintado de una pared, una taza de chocolate caliente. Este exabrupto que en apariencia no tiene que ver con el estatismo de la pieza, y esto debe entenderse en términos de movilidad y no de acción, es sólo un medio para llegar a ese fin, a esa mancha que contrasta la suciedad de todos, la inevitable presencia marrón en sus vidas níveas.

Aunque no creo que exista ningún artículo o reseña que refiera esta tesis, y el autor no haya dicho en ninguna entrevista la procedencia de su pieza, no creo que resulte desproporcionado hablar en términos de adaptación a la hora de ver ambas obras. De *Robert Mapplethorpe: Una Biografía a Caballos*, existe una prolongación continuada desde la creatividad, y se han forjado puntos de contacto que bien pueden afirmar lo planteado. Capítulos en el primero, en donde parlamentos referidos en boca de los personajes reales, pasan a la voz de los personajes de la ficción sin una mutación o alteración mínima. Episodios relatados en la biografía, pasan al cuerpo del recuerdo en los personajes teatrales, o poseen esa condición del tiempo psicológico, un transcurrir sin tiempo físico que permita dar saltos cualitativos entre pasado y futuro, en pos de un presente que a ratos no resulta tan idílico como pretende sino con una arbitrariedad descomunal.

Sin que se entienda como una copia fiel, las adaptaciones de la literatura al teatro han comenzado abandonar los espacios enmarcados por los géneros consolidados como la novela o el cuento, y se adentran en otros terrenos que antes hubiesen llamado menos la atención. Esto no creo que hable de una crisis en la escritura, todo lo contrario, la potenciación que permite hoy las versiones, adaptaciones, así como las inspiraciones libres en una obra antecedente determinada es el material que no obliga al autor a regirse por la literalidad precedente, sino que posibilita la fuga en un correlato minúsculo, que apenas pretende dejar un sistema de comunión. En el caso puntual de *Caballos*, este correlato permanece inalterable en el elemento que es Mapplethorpe, en su

carácter intrigante, escandaloso e iconoclasta como sus piezas, contraste lúdico entre el desenfreno de la sexualidad, la gracia sardónica, y la exquisitez de un estilo muy personal.

(Fin)

[1] Fabián Suárez. *Op. Cit*, pp. 13

[2] Fabián Suárez. *Op. Cit*. pp. 36

[3] *Ibidem*, pp. 16