



Un día a principios de septiembre Bergara Leumann y Silvina Ocampo, entre un cuento y un guion

Yamila Bêgné

“Eduardito tiene encanto por su obra”, le dice, una mañana, la madre de Bergara Leumann a Silvina Ocampo. ¿Por qué Bergara está así de encantado con los escritos de Ocampo? ¿Qué es lo que ve, lo que lee, lo que imagina; qué lo entusiasma tanto? En el archivo que Bergara Leumann legó, junto con la casona de la Botica del Ángel, a la Universidad del Salvador, hay dos carpetas cuyos contenidos nos hablan, al menos en parte, de algunas posibles respuestas. Son dos carpetas dedicadas enteramente a la autora de *Viaje olvidado* (1937), de *La furia* (1959), de *Las invitadas* (1961). En la carpeta “Las fotografías”²⁷, ahora alojada en el Biblioteca Histórica de la USAL, encontramos un guion y un conjunto de cartas. Los formatos son diversos: hay manuscritos, fotocopias, dibujos, sobres. Acercarnos a esos objetos será, en el texto que sigue, acercarnos a ese gusto que Bergara tenía por la obra de Ocampo y acercarnos, a la vez, a algo que los unió: un momento, una lectura, un cuento específico, una fecha.

Empecemos por el corazón de esas dos carpetas. Silvina Ocampo escribe un relato. *Las fotografías*, se llama ese cuento, y forma parte del libro *La furia*, publicado en 1959. Diecisiete años después, a fines de 1976, Bergara Leumann

escribe, a partir de ese mismo cuento, un guion cinematográfico. Ambos, cuento y guion, conforman el núcleo de aquello que unió a Bergara con Ocampo, y ambos se encuentran en una carpeta colorada, marcada, en el frente, con un dibujo de Bergara: un perfil humano en colores, casi una de las máscaras que es ícono del quehacer teatral, se podría pensar. El dibujo tiene una lágrima que cae y, allí donde debería estar la máscara de la comedia, hay, en cambio, una mariposa. Debajo, en una cursiva cuyos rulos están rellenos también con color, se lee: “Las fotografías”. Adentro, encontraremos las páginas del cuento de Ocampo, sueltas, arrancadas de algún libro, y, por último, varias copias del guion que concibió Bergara: primeras versiones, correcciones y hasta traducciones al italiano.

La historia que está en la base del cuento y del guion es la misma; también los personajes, también las situaciones. Pero, claro está, los textos son distintos: hay elementos que Bergara Leumann añade, otros que omite, otros que profundiza. Hay, además, en esta carpeta colorada, otros textos que rodean a estos dos textos: se trata de un corpus de cartas que intercambian Silvina Ocampo y Bergara Leumann a propósito del guion: con apreciaciones de ambos, con negociaciones. Hay además cartas de la madre de Bergara, quien se reúne con Silvina pues su hijo está, por esos años, viviendo en

²⁷ La carpeta pertenece a la sección Producción intelectual, serie Guiones. (N. de la Ed.)

Italia. Y hay, al final, un detalle que hace del guion de Bergara Leumann una pieza misteriosa, intuitiva, trágica en el más estricto sentido de la palabra, si, como haremos, leemos la pieza desde el presente, a la distancia. Es una decisión mínima, la elección de una fecha específica que Bergara añade al cuento cuando escribe su versión para cine y que, como veremos, une el final del guion con otro final, uno que tendrá lugar el 5 de septiembre de 2008.

La fotografía y *Las fotografías*

“Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”, escribe Ronald Barthes (1990, p. 31) con la lucidez pasmosa que lo caracteriza. La foto, dirá después, se relaciona, entonces, con dos asuntos que parecen siempre ir de la mano: el amor y la muerte: “Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento” (Barthes, 1990, p. 33). Una foto, entonces, realiza un doble gesto: uno de amor, pues guarda, y uno de muerte, pues guarda lo que ya no está, lo que ya no puede volver a ocurrir. Lo deja más claro aún, Barthes, así:

...una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (Barthes, 1990, p. 39)

El espectáculo, la acción de guardar para mostrar, es entonces lo que liga el hecho fotográfico a la emoción o intención amorosa. El fantasma, el espectro, ese modo de volver a hacer presente lo que ya no existe, es lo que liga las fotos a la muerte.

El cuento de Silvina Ocampo que fascina a Bergara, que lo fascina hasta el punto de decidir convertirlo en guion, sabe todo esto y mucho más acerca de la naturaleza bivalente de la fotografía. Lo sabe tanto que lo convierte en narración: el cuento piensa el hecho fotográfico desde la ficción. Hay aquí una estrategia de suma que aceptamos con gratitud: el relato añade artificio, el artificio de la narración y la ficción, para pensar en el artificio de la fotografía; apuesta a la representación narrativa para reflexionar acerca de la representación fotográfica. Quizás, podemos pensar, haya sido esa misma inflexión verbal sobre lo visual lo que capturó la atención de Bergara, performer, escenógrafo, actor, vestuarista, conductor de televisión, hacedor de *collages* culturales, siempre interesado en el impacto de la visualidad. Porque el cuento de Ocampo es, en sus cimientos, un cuento sobre los efectos de la imagen y sobre cómo preparar una imagen: es decir, sobre cómo lograr una escena. Y más: también es un cuento sobre lo que la artificialidad, el esfuerzo de la escenografía para lograr una foto, puede hacerle a los cuerpos. Es un relato sobre la mirada fotográfica y sobre los cuerpos que se preparan para ser el blanco de ese modo especial de la mirada. Y, finalmente, es también un cuento sobre las últimas veces que se ve viva a una persona: a Adriana, personaje central del cuento cuyo cumpleaños número catorce se celebra con siete fotografías. En el centro del relato, en su corazón todavía vivo, aparecen subrayadas todas las aristas que piensa Barthes para la fotografía: las ganas de mostrar, el ansia de guardar y el terror de su cualidad resucitante, pues para resucitar la fotografía debe primero matar. Miremos en detalle.

La fotografía oval

Las fotografías relata el último día en la vida de Adriana, el día en que muere, que es, a la vez, el día de su cumpleaños número catorce. Adriana ha tenido un accidente que la dejó paralítica: estuvo en el hospital, “se ha debatido entre los brazos de la muerte” (Ocampo, 2006, p. 221), y su familia se ha “desvivido por salvarla” (Ocampo, 2006, p. 221). Pero todo eso, aparentemente, cuando comienza el cuento, ya quedó atrás: ahora es su cumpleaños, amigos y familia llegan con regalos, hay sidra, hay tortas, ella está vestida con una falda blanca de organdí y todos esperan la llegada del fotógrafo, Spirito, para empezar con los festejos. Narrado desde la primera persona femenina de una de las invitadas de Adriana, el relato encuentra su estructura en los cuadros visuales de las siete fotografías que irá haciendo Spirito. De algún modo, entonces, se puede decir que *Las fotografías* está compuesto de siete tomas, de siete instantáneas, de siete escenas, que la narradora describe ecfrásticamente, como si, en vez de estar viendo la realidad, ya estuviera viendo las fotos. Ahonda, a la vez, en las circunstancias que rodean, que preparan cada una de esas imágenes.

En la primera fotografía, Adriana, a la cabecera de la mesa, trataba de sonreír con sus padres. Dio mucho trabajo colocar bien el grupo, que no armonizaba [...] La segunda fotografía no dio menos trabajo: los hermanitos, las tías y la abuela se agrupaban desordenadamente alrededor de Adriana, tapándole la cara. [...] En la tercera fotografía, Adriana blandía el cuchillo, para cortar la torta, que llevaba escrito con merengue rosado su nombre, la fecha de su cumpleaños y la palabra FELICIDAD, salpicada de grageas. (Ocampo, 2006, p. 220)

Así, el relato avanza al ritmo de las fotografías y de las impresiones que suma la narradora: escucha los diálogos de los demás, reproduce lo

que dicen, los mira actuar, los juzga, especialmente a “la desgraciada de Humberta”, otra amiga que completa el triángulo de muchachas que postula el relato: Adriana, la narradora y la desgraciada de Humberta. En su narradora, el cuento pone en acción una estrategia que muchas veces se hace lugar en los cuentos de Ocampo: la opción de una perspectiva infantil, a caballo entre la inocencia y la crueldad.

Pero, a la manera de *El relato oval*, de Edgar Allan Poe, en donde la vida de la mujer amada se va escurriendo, de a poco, hacia la pintura que de ella realiza su esposo, la reproducción visual de la imagen de Adriana se va engrosando más y más con cada fotografía que saca Spirito (de más está señalar la resonancia de la palabra “espíritu” en el nombre del fotógrafo) y, como en el cuento de Poe, eso no será gratuito. El relato de Ocampo se puede leer claramente como una reescritura en clave benjaminiana del cuento de Poe: *Las fotografías* es la versión de *El relato oval* en la época de la reproductibilidad técnica del arte, esa que, decía Walter Benjamin, atrofia el aura de los objetos artísticos (Benjamin, 1989, p. 22). El final, en ambos casos, es el mismo. Cuando, después de tener que repetir la última fotografía, “Adriana estaba a punto de desmayarse” (Ocampo, 2006, p. 221), todos piensan que se ha quedado dormida. Pero “La desgraciada de Humberta, esa aguafiestas, la zarandeó de un brazo y le gritó: —Estás helada. Ese pájaro de mal agüero, dijo: —Está muerta” (Ocampo, 2006, p. 222). La representación en imagen del sujeto (el cuadro, las fotografías) se condensa, pervive, mientras que el sujeto, al final, muere.

Aquí, nuevamente, se constata el contacto de la fotografía con la muerte o, en los términos de Benjamin, con el recuerdo: “El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos”. (Benjamin, 1989, p. 31) El retrato es, explica Benjamin, el último rastro aurático en la fotografía; por eso su ligazón con la memoria, por eso su ligazón con el gesto

amoroso de guardar lo que va a desaparecer. Después de la muerte de Adriana, lo que queda es, entonces, una pregunta: ¿cuál es la relación entre la imagen mecánica de la foto y aquello que representa? O, mejor, y más específicamente para el caso que nos convoca: ¿cuál es el vínculo entre una fotografía y la persona fotografiada, entre esas siete fotos y Adriana? ¿Y cuál es la acción que las fotografías que toma Spirito ejercen sobre Adriana? La pregunta vale aquí especialmente porque es esa cualidad visual/vital la que Bergara Leumann subrayará en su versión guionada del cuento de Ocampo.

Carta uno: el momento de la fotografía

En una segunda carpeta, fucsia, cuya tapa está decorada con corazones negros y en el centro tiene una foto borroneada de una niña, se conserva una carta que Bergara Leumann le envió a Silvina Ocampo. La primera carta, la que desató el proyecto del guion que analizaremos. Lo que se conserva en esa carpeta, en verdad, es una fotocopia de la carta original: se nota en el papel, en el trazo, en la tinta. Bergara escribe desde Roma y no pone la fecha. Sin embargo, por el resto de las cartas, podemos conjeturar que esta primera epístola es de principios o mediados de diciembre de 1976: Silvina le contestará, desde Buenos Aires, el 18 de diciembre. En el margen derecho de las hojas que envía, Bergara ha dibujado flores y mariposas. El texto, en cursiva, queda alineado por ese margen florido. “Las fotografías sigue siendo mi locura cinematográfica y creo cuando veas el proyecto estarás de acuerdo. Espero”, dice Bergara Leumann (ca.1976). “Creo que se puede lograr armar una seria co-producción argentino italiana sensacional pero muy elaborada y perfecta aunque economizando, calculando”. Además, Bergara le anuncia que le enviará el guion cuando “tenga noticias tuyas para la base del proyecto” y le consulta “cuánto sería el precio de tus derechos”. “No te pediré rebajar ni nada más que confianza en que cuidaré todo para hacer una magnífica película con un cuento magnífico genial”, añade.

En esta primera carta, vemos claramente el proceso de Bergara guionista: ha pensado qué operaciones hará con el cuento original para apropiárselo en su guion. Le escribe a Ocampo, le adelanta: “Bolognini sería el director. Y mi idea es que sea 1900 al 1910, Centenario, y en Buenos Aires, de familia italiana”. La ubicación temporal para la versión cinematográfica será, como veremos, una de las intervenciones más importantes de Bergara sobre el cuento.

“Es un momento difícil aquí, crisis total del cine. Y allí lo sabrás mejor que yo cómo están las cosas. Pero es el momento de la fotografía. Un abrazo gordo, como corresponde. Bergara Leumann” (Bergara Leumann, ca. 1976). Cerrando la carta, aparece otra mariposa dibujada y los datos de contacto, tanto en Roma como en “Buenos o Malos Aires”.

Primer pórtico

Las veinticinco páginas del guion que encontramos en la primera carpeta, colorada, están encabezadas por una tapa y, en la tapa, vemos una fotografía antigua en blanco y negro. Una mujer vestida de blanco, de pie, posa su mano casi en el cuello de un hombre que, sentado y vestido con lo que parece ser una levita, mira al frente. La imagen es al menos extraña: se trata de una fotografía fotocopiada y entonces los contornos se desdibujan: todo parece ir al blanco. El fondo, de hecho, por momentos se funde con las siluetas humanas. El efecto es, ciertamente, fantasmagórico.

“Llamo fantasma a una figura difícil de asir” define Daniel Link (2009, p. 11), que utiliza el término como método de indagación de lo imaginario. Pero valga aquí esa definición también para ir acercándonos a un elemento que sobrevuela tanto el cuento de Ocampo como el guion de Bergara: esa cualidad inasible, vaporosa, que, como un espectro, anuncia que una muerte está por llegar o que, incluso, ya ocurrió. “Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración.

[...] son la pura potencia del ser (o del no ser), nunca un límite, siempre un *umbral*” (Link, 2009, p. 13). Aquí una palabra, umbral, que define también esa atmósfera enrarecida del cuento de Ocampo, y que Bergara tan bien replica con la elección de la imagen que abre su guion: la tapa fantasmagórica que elige Bergara funciona como umbral o pórtico a un mundo que, ya sabemos, estará signado por la muerte.

La portada del guion con su imagen, además, adelanta una de las operaciones textuales que serán claves en el escrito de Bergara: la elección de una temporalidad dislocada para situar la acción, en torno al Centenario (1910) cuando, recordemos, el cuento de Ocampo fue publicado en 1959 y no incluye ninguna indicación que señale esa ubicación temporal específica que elige Bergara. Las ropas de los personajes que vemos en la portada del guion apuntan a un pasado ya lejano, lo mismo que la cualidad borrosa de la imagen. Para la parapsicología, según define Felipe Alonso en su *Diccionario de ciencias ocultas*, “un fantasma es una forma materializada de una entidad astral, condensada en mezcla de materia etérea que le hace visible aunque no tangible” y dos de sus cualidades centrales son la de “llevar ropas extrañas o pasadas de moda”, como las figuras de la portada, y la de, como Adriana, casi nunca hablar. (Alonso, 1999, p. 641) La polaridad entre lo visible y lo tangible resulta también clave en el cuento y, por lo tanto, en el guion: la muerte de Adriana solo se constata cuando “la desgraciada de Humberta” la toca y la encuentra helada. La muerte, pues, parece solo revelarse al tacto. La vista, por su parte, canalizada en la acción fotográfica, tendrá otras tareas.

Un espacio para un todo

Cualquiera que visite La Botica del Ángel sabrá rápidamente una cosa: Bergara Leumann ponía especial atención en el llenado de los espacios. Una especie de *horror vacui* se adivina en las paredes de la Botica, cubiertas íntegramente por *collages* culturales que él mismo armaba y disponía con cuidado en un

espacio especialmente concebido para cada caso. La colección es incontable. Hay, por ejemplo, marcos con páginas autografiadas de libros de la misma Silvina Ocampo, pero también de muchos otros: Bioy Casares, Alberto Girri, Enrique Pezzoni, Oscar Hermes Villordo, Ernesto Sábato, Abelardo Castillo, Luisa Valenzuela. Bergara apartaba las páginas firmadas de cada libro y las enmarcaba. Así se conservan todavía en la Botica, expuestas.

Pero no solo eso, claro: en las paredes hay mucho más. Para describir el ensamble general del *collage*, bien se podría citar el lema surrealista: el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. Solo que, como veremos, ese encuentro no tiene nada de fortuito. Al revés. Veamos, primero El manifiesto de la revista *Martín Fierro*, encuadrado y colgado debajo de una frase de Manuel Puig: “El paisaje de la pampa es la ausencia de todo paisaje”; fragmentos de textos de Lucio V. Mansilla, poemas de Borges, textos y dibujos originales de Alfonsina Storni, una pared dedicada a Victoria Ocampo, a su casa, a sus sombreros, a sus manuscritos; un *Tango de Navidad*, de Silvina Ocampo. Y eso solo limitando este universo al mundo de las letras. Hay, en especial, una frase de Luisa Valenzuela que define a la perfección ese espacio único que es la Botica: “Aquí encontrará de todo [...] El rey Bergara Ubu es el demiurgo que ha gestado de este cambalache siglo XX un arcón de tesoros, un punto nodal donde convergen todos los aires y los tiempos de Baires, un Aleph de milongas para Borges”.

Entonces, el encuentro de lo diverso se produce en la Botica, como en la frase surrealista, pero el encuentro ha sido planeado, pensado, dirigido: no hay azar. Detrás de todo eso, como detrás de un *collage*, hay también una idea, un criterio que acomoda, una premisa pensante. “Acá en la Botica todo tiene una lógica”, señalaba José Luis Larrauri en una entrevista para el no. 6 de *Huellas en papel*. “Acá hay un montaje, diferentes montajes que él pensó, y cada cosa tiene un lugar

por un sentido, acá las cosas se dejan donde el artista lo definió” (Larrauri, 2015, p. 97).

Si ese punto nodal que describe tan bien Valenzuela, ese Aleph de Buenos Aires, puede pensarse como una aproximación a la totalidad, como un intento de Bergara por agotar el espacio de la Botica, por hacerlo rebasar, podemos pensar la resultante con la terminología de Stephen Hawking: como una teoría del todo, aquella que, en el campo de la ciencia, quiere lograr “la unificación de la física” (Hawking, 2010, p. 125). En la Botica no solo hay una idea sobre el espacio, sobre lo que es o pueda ser el espacio como ente abstracto y el espacio como existencia concreta en una casa, en una habitación, en una puerta, en un baño, incluso. También hay en la Botica una idea de lo que es el todo, hay un ejercicio de totalidad. En la Botica el todo es también una acción y una teoría: algo que se hace y que se piensa, algo que Bergara fue haciendo y pensando. Esa llenazón que se respira en la Botica, ese agotar los espacios disponibles, se une a un segundo efecto general: la existencia de una unidad que da sentido a ese todo tan diverso.

Segundo pórtico

Si en su Botica Bergara ejercía la acumulación y el *collage* como estética, incluso como modo de entender el espacio, de ocuparlo, lo mismo veremos que ocurre en el inicio de su guion sobre *Las fotografías*. A ese primer pórtico con imagen fantasmal se suma otro, con una aclaración general de lectura y con un título extra. “Feliz cumpleaños Adriana”, se lee mecanografiado en el encabezado de la página. Debajo, como subtítulo y entre comillas: “Las fotografías”. Lo que sigue es la indicación de lectura:

Cada *racconto* termina con una foto. La escena queda fija durante unos segundos. El color de cada una está dado según el clima del momento. Pasará del predominio de los sepías fin de siglo al color que con-

venga. La vida al fin y al cabo es esos momentos y hay que fotografiarlos con amor.

Este segundo pórtico nos habla ya a las claras de la predilección de Bergara por la escenificación y la escenografía: se ocupa, sobre todo, de aclarar aspectos visuales de lo que se leerá más adelante, se detiene en los colores como metáfora del paso del tiempo. En otra de las copias del guion que se conserva en la carpeta, aparecerá una corrección en tinta azul que agrega una palabra: “La vida al fin y al cabo es esos momentos y hay que fotografiarlos con amor, ¿no?”. Esa pregunta final, enunciada como invitación al lector o podemos conjeturar ya que la película no llegó a hacerse, concebida como texto para ser sobreimpreso en el filme, esa pregunta funciona nuevamente como puerta de bienvenida. Pero si el primer pórtico, con su cualidad de fantasma, anunciaba muerte, este segundo anuncia lo contrario: quiere, al menos, que también la vida se haga lugar en un cuento o un filme de pura muerte. ¿Cómo logrará eso Bergara en su guion? Es algo que estamos ya por ver.

Un marco: se abre

El guion de Bergara tiene dos pórticos y también tiene un marco. Es este uno de los elementos que el escenógrafo incorpora al cuento de Ocampo para que algo del orden de lo vital entre a compensar al fantasma. La operación de Bergara es literaria: convierte el cuento en un relato enmarcado. Y, para eso, lo que hace es crear, imaginar, un marco. Es eso lo que empezamos a leer ya en la segunda página del guion, que comienza en la casa del fotógrafo Spirito. La escena es la siguiente: la narradora, a quien Bergara ha bautizado Gina, está en el negocio de Spirito: “Fotografías de calidad, coloreadas a mano, como dice en la puerta”. Nos enteraremos después de qué está haciendo Gina allí: ha ido a comprar las últimas fotos de Adriana, esas que, como hemos visto, han terminado en su muerte.

Aquí, entonces, el relato marco que Bergara concibe para la historia central que relataba el

cuento de Ocampo. Si el cuento había terminado con las fotografías, el guion las vuelve a retomar desde su inicio: las fotos, la imagen, parecen siempre retornar. “Hay que fotografiar y guardar para toda la vida”, piensa en voz alta Gina en la primera escena, “no hay como las fotografías... y con esos fondos pintados a mano especialmente, que parecen auténticos. Posando natural, si uno sabe hacerlo”. El guion comienza con una reflexión acerca de la fotografía: aquí hay una marca de lectura que Bergara condensa en la escritura de su guion. Bergara lee la relación entre las fotos y la vida en el cuento, es decir, a la vez, entre las fotos y la muerte, y decide armar su marco con esa referencia.

Lo que sigue en este marco que el guion construye para la historia del cuento nos señala de nuevo la centralidad de la imagen, pero de una imagen más específica: la escenográfica, la teatral. Gina describe el estudio de Spirito:

En el templo del amor con columnas y cupidos. Para parejas de recién casados, uno parado y otro sentado queda fino [...] Y las salas de lujo como de palacios. Para grupos de familia pobres que no tienen “casa”. Es como tener antepasados gloriosos, ¿no? Tiene de todo este Spirito, hasta los almohadones para bebés de meses desnuditos... ¡qué gran invento la fotografía! Miren esa fuente para el vestido de los 15, parece que lo va a mojar. La Santa Teresa con el reclinatorio es una aparición ideal para primera comunión. Jardines con palomas. Lagos con la barca que lleva escrito AMOR en grande. Amor. Para comprometidos con los dos corazones, en rojo.

Hay una detención especial en la descripción de los decorados del estudio del fotógrafo. La mirada escenográfica de Bergara añade aquí aquello que le es tan propio: el gusto por el manejo y distribución de los espacios, la dedicación puesta en el armado de escenarios, la atención puesta en el detalle. El cuidado se nota, por ejemplo, en la mención a las “parejas

de recién casados. Uno parado y otro sentado queda fino”: se trata de una clara referencia a aquel primer pórtico del guion, la fotografía fantasmagórica. Aquí, como en la Botica, nada es fortuito. Es el ojo del vestuarista, del actor, sobre todo el del escenógrafo, el que guía la forma que asume el relato marco que aparece en el guion. Bergara aporta visualidad a la narrativa de Ocampo. Es ese su modo de apropiársela.

Pero las operaciones continúan, así como continúan los detalles del relato marco:

La vida, al fin y al cabo, son esos momentos, y las fotografías lo único que nos queda de muchas cosas. Para que vean que pasaron. Pero ¡cuidado! Los fotógrafos son unos asesinos. Hay que tener cuidado con los gestos que se hacen... quedan para siempre estampados.

De nuevo, leemos aquí un juego de resonancias. En la voz de Gina, el guion retoma la frase final de su segundo pórtico, aquel que guiaba la lectura: “La vida, al fin y al cabo, son esos momentos”. Así como ha retomado la imagen de la portada en su texto, Bergara retoma ahora su propia frase. Hay una lógica de la repetición, que vuelve a presentarse muchas veces en el archivo de Bergara: las copias del guion se repiten, se fotocopian. Hay un gusto en la repetición. Tal como la entiende Gilles Deleuze, la repetición siempre implica más que una suma:

Repetir es comportarse pero con respecto a algo único o singular. [...] Y, tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima [...] No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la “enésima” potencia. (Deleuze, 2002, p. 21)

La repetición del motivo de la fotografía de la portada y la de la frase marcan una zona de

Buenos Aires Diciembre 18 1976.

Querido Sugar Herrera: Gracias
 por tu precioso papel y por las
 perspectivas de un filme maravilloso
 donde se aloja mi cuento. Hablé
 con tu madre de cuanto recibí tu
 carta. Todo lo que propomés me
 parece espléndido salvo colocar la
 acción en 1900 - 1910 - la técnica
 de la fotografía no existía en
 esta particularidad abrumante de hoy
 actual ¿por qué y para qué
 obedecer a las normas realistas?
 Podría haber una mezcla de
 tiempos. ¿Ese fue el argumento

los derechos a Italia. Es un
 cuento que podría quedar bien
 tanto en Italia como en España
 Bolognini me interesa y también
 me interesa te prometo
 Ciudad que agudices infinitamente
 y que me lleve de esperanzas.

Te mandaré un poema
 que dediqué a Jardel que te
 lo a gustar - y que te sea
 de tal vez para una canción
 Nunca lo publiqué.

(Si lo ves a Pepe, que me
 escriba -) Me abraza de

Silvia O

D. Espero Te enteskará

interés del guion. Estas dos repeticiones surgen, además, de una lectura particular que hace Bergara del cuento de Ocampo: sus repeticiones, a la manera de un subrayado, nos indican qué vio en el texto, qué fue eso que lo encantó, cuál fue esa zona de interés. Fueron, podemos pensar, dos en verdad: la imagen, por un lado, y la relación conceptual de la fotografía con la vida y la muerte, por el otro. Hacia el final, en su última página, el guion de Bergara volverá sobre este relato marco, para cerrarlo. Veremos, allí, aquel sentido trágico, aquel sentido secreto, diría Deleuze, de la repetición de una fecha.

Carta dos: lejos de la realidad, ¿o no?

En la misma carpeta colorada donde se conserva el guion, encontramos también la respuesta de Silvina Ocampo a aquella primera carta de Bergara. Manuscrita, en su sobre, fechada el 18 de diciembre de 1976. “Querido Bergara Leumann”, escribe Ocampo, “Gracias por tu precioso papel y por las perspectivas de un filme maravilloso donde se aloje mi cuento”. “Todo lo que proponés me parece espléndido salvo colocar la acción en 1900 – 1910”, y explica: “La técnica de la fotografía no existía con esta particularidad de la actual”. Sin embargo, Ocampo opta por no escuchar sus propias razones y escribe: “pero, ¿por qué y para qué obedecer a las normas de la realidad? Podría haber una mezcla de tiempos ya que el argumento es tan realista. ¿No te parece? Yo siempre pensé que el fotógrafo ultra moderno es una suerte de asesino.” (Ocampo, 1976 diciembre 18).

Encontramos aquí la lectura que la misma Silvina Ocampo hace de su cuento: el argumento, dice, le parece realista, pero no cree problemático dejar de lado “las normas de la realidad”: hasta parece entusiasmarla la idea de situar el cuento en esa frontera inverosímil, hasta errónea en términos históricos: difusa entre el fantástico y la realidad. Se asoma aquí una idea acerca del fantástico que bien podría decirse con las palabras de Julio Cortázar (1982):

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico.

Esa cualidad difusa es la que muchas veces define las atmósferas de los cuentos de Ocampo como *Cielo de claraboyas*, o *La casa de los conejos*, o *El vástago*, en los que la acción no llega a lo sobrenatural pero algo de la atmósfera siniestra, algo de tanta crueldad, se roza con lo inverosímil en un entorno realista y produce esa zona fronteriza, esa “presencia de algo diferente” que Cortázar entiende como fantástico. Es, entonces, casi siempre imposible, como señala Adriana Mancini a propósito de los cuentos de *La furia*, dar con “cualquier intento de estabilizar significados. Toda lógica es contradicha [...] y los relatos, sin alejarse de situaciones cotidianas ni de espacios íntimos confiables, acompañan los tropiezos de las reglas de la razón con formas en las que predomina la fragmentación” (Mancini, 1997).

Pero la realidad también se hace lugar en la respuesta que Ocampo escribe a Bergara: “Ya que es un momento difícil de crisis del cine”, escribe, “pido de derechos por el cuento cinco mil dólares”. “Bolognini me interesa”, agrega, “y también me interesa tu prometido cuidado que agradezco infinitamente y que me llena de esperanzas.” (Ocampo, 1976 diciembre 18).

Voces visibles

De nuevo en el guion, no es el marco la única estrategia textual que Bergara añade al cuento

de Ocampo a la hora de escribir su versión para cine. Bergara les da cuerpo y voz a los personajes de Gina y Spirito, quienes abren el guion. La voz de Gina es la primera en aparecer:

Para quienes no lo conocen Spirito es el único que fotografió el Centenario oficialmente, reconocido con carnet. Fotografió hasta a la Infanta, el Desfile, ¡qué maravilla! Spirito y sus fotografías. Hay fotos a montones y de todos los momentos. De esos que... hay que fotografiar y guardar para toda la vida en un álbum, para cuando una quiera recordar y no olvidarse, piensa Gina en voz alta: pudiendo hacerlo no hay que privarse.

La voz que Bergara crea para Gina define al personaje, pues no se trata de una voz neutra. Al contrario, está socialmente marcada desde el principio, “pudiendo hacerlo no hay que privarse”, y lo estará todavía más a lo largo del guion. Bergara elige abrir su texto con una voz que parece remitir, por ejemplo, a las voces que Manuel Puig construyó para sus personajes de *Boquitas pintadas*: la voz de Gina trabaja con el estereotipo de una voz, con sus sociolectos, y a la vez crea una perspectiva subjetiva para narrar. El guion adopta la subjetividad de la instancia narradora del cuento de Ocampo y le suma una estrategia más: la particulariza en términos de clase. “Me mostraron los regalos”, dirá Gina más adelante en el guion, “El mío era el mejor. Le regalaron porquerías, una mañanita, un camisón, casi todas cosas para la cama”. La particularización de clase se acentúa todavía más:

Todos los amigos italianos del abuelo comentaban y cantaban canciones de cuando vinieron como inmigrantes [...] Y recordaron cómo hicieron plata... Trabajando de cualquier cosa. Pero ahora... muchos humos... aunque algunos no se hicieron la América. Pero no están mal, como el padre de la desgraciada de la Humberta, que quebró.

Es esta una de las operaciones más importantes de Bergara sobre el cuento de Silvina Ocampo: hacer de la narradora un personaje más complejo. La estrategia indica una lectura muy cuidadosa del cuento de Ocampo, pues esa distancia entre la narradora y el entorno ya estaba, en el cuento, al menos insinuada, sobre todo en lo que a “la desgraciada de Humberta” se refiere. Pero el guion la engrosa con marcas de clase y, así, incorpora nuevas tensiones a la historia, tensiones que, en el guion, se traducen a lenguaje audiovisual: la descripción audiovisual se vuelve, en la perspectiva de la Gina que construye Bergara, un modo de valorar del personaje: valorar los regalos, la comida que se sirve en el cumpleaños, las bebidas (“¡Qué sed!”, agrega el guion a las líneas del cuento, “¿Naranja seguro habrán hecho?”), los arreglos florales (“Tuvo pocas flores”), a las personas (“Entre nosotros”, dice Gina en el guion, “la fiesta de Adriana no puede salir en Sociales. Por la gente que hubo”). En este sentido, el guion aprovecha los requerimientos del género para tensar conflictos, adensar personajes, ampliar la historia hacia el futuro. La escritura audiovisual de Bergara opera sobre la narrativa de Ocampo a través de la densificación de los personajes, de las descripciones y de la temporalidad.

Carta tres: el dolor de la imagen

El 28 de diciembre de 1976, Silvina Ocampo le vuelve a escribir a Bergara, esta vez a máquina. Por la carta, nos enteramos que ese mismo día la madre de Bergara ha visitado a Silvina, le ha acercado el guion. La carta tiene tres partes bien marcadas, distinguidas por párrafos. Primero, los saludos: “Gracias por los dibujos y por lo simpática que es tu madre. También te felicito por tus éxitos”. Después, llegan los comentarios sobre el guion:

Entre el joven que no la mira más a Adriana y Adriana, tiene que señalarse el sentimiento patético y cruel y mudo que une a estos novios, tratar de que esté el suspenso de este amor, agre-

dido por la desgraciada de Humberta. Todo lo que agregaste es muy bonito pero me muero de curiosidad por saber el resto. (Ocampo, 1976 diciembre 28)

No sabemos qué versión del guion había leído Ocampo ese día, pues dice: “Hoy vi a tu madre que me trajo tu proyecto para el guion”. Se puede conjeturar que, quizás, el guion que ahora tenemos no estaba todavía del todo delineado, por eso a Ocampo le da “curiosidad por saber el resto”. Incluso así, resulta significativo que también ella quiera resaltar, como hará el guion final, la potencia de las miradas de desamor para tensar el conflicto o, en sus propias palabras, generar “el suspenso de ese amor”. Las miradas, también en la lectura que Ocampo hace de su propio cuento, son las encargadas de vehiculizar una historia, de producir sus aristas, de tenderlas y, al final, de cerrarlas, agredidas “por la desgraciada de Humberta”.

“En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe”, señala Barthes, y ahonda: “La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal [...] He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido” (Barthes, 1999, p. 154). La versión cinematográfica de su guion, quiere Silvina, tiene que mostrar esta crueldad de las imágenes que analiza Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*; tiene, incluso, que aprovecharlas como fuerza narrativa. O, mejor, como fuerza sugestiva. En su brillante *Tesis sobre el cuento*, Ricardo Piglia señala que

...un cuento siempre cuenta dos historias. El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. (Piglia, 2000, p.105-111)

Entonces, la historia de ese amor en el cuento de Ocampo, la historia de ese triángulo amoroso, constituye la historia secreta, la historia dos, esa que se desarrolla desde las sugerencias, en el subsuelo. Ese amor, ese desamor, está sugerido. Y para sugerir, sabe Ocampo, esa cualidad visual y vital de las miradas que se cruzan entre los personajes es mejor estrategia que la exhaustividad narrativa con la que se aborda la historia más visible del cuento, la historia uno, en términos de Piglia: esa que cuenta la muerte de Adriana en siete fotografías.

La carta de Ocampo vuelve, en su tercer párrafo, a la realidad de los derechos del cuento:

Pedí lo que un experto en la materia considera lo más moderado. Si te parece demasiado costoso siempre que el director sea Bolognini estoy dispuesta a hacer una modificación [...] También quisiera que en el filme después del título *Las fotografías* figure la frase aclaratoria: ‘Basado sobre un cuento de Silvina Ocampo’, y nada más. (Ocampo, 1976 diciembre 28).

Al final, los saludos: “Un abrazo en el año nuevo y que tengamos suerte”. Debajo, la firma en tinta azul. Esta arista real se retomará en una cuarta carta, como veremos.

Intervenciones: copiar y sumar

El guion sigue avanzando. Sale del relato marco a través de un *flash back* que posiciona al lector/espectador en el espacio del cuento: el patio de la casa de Adriana. A lo largo de las páginas del escrito de Bergara, iremos constatando una operación más, clave, que el guion realiza sobre la base del cuento: la copia, por un lado, y la suma, por el otro. Una doble operación de copiado y suplemento: Bergara copia fragmentos del cuento, que hacen avanzar la historia en el guion, pero va realizando agregados. El primer párrafo del cuento, por ejemplo, aparece íntegro en la quinta página del guion. Pero enseguida se produce una suma:

Estaban la Clara, estaba Rossi, el Corde-ro, Perfecto y Juan, Albina Renato, Ma-ría, la de los anteojos, el Bodoque Ace-vedo, con su nueva dentadura, los tres pibes de la finada, un rubio que nadie me presentó y la desgraciada de Humberta. Estaban Luqui, el Enanito y el chiquilín que fue novio de Adriana, y que ya no le hablaba. (Ocampo, 2006, p. 219)

Hasta aquí, el cuento. El guion añade una frase al segundo párrafo del relato: "...y que ya no le hablaba, pero la Adriana lo mira siempre con tristeza, sobre todo cuando toca al piano sin mirarla". Nuevamente, los agregados de Bergara funcionan en la dirección del adensa-miento visual de los conflictos planteados en el cuento: el antiguo novio de Adriana aparece en el guion más fuertemente vinculado a ella, y vemos también con más evidencia la tristeza amorosa de la protagonista. El amor se suma como una línea más de conflicto, y lo hace a través, justamente, de la intensidad visual de las miradas que se cruzan. Bergara apostará de nuevo a la mirada como recurso para maximizar y hacer más visibles las tensiones crecien-tes. En el momento de la segunda fotografía, al fragmento del cuento que narra ese episodio,

La segunda fotografía no dio menos trabajo: los hermanitos, las tías y la abuela se agruparon desordenadamen-te alrededor de Adriana, tapándole la cara. El pobre Spirito tenía que espe-rar pacientemente el momento de so-siego, en que todos ocupaban el lugar por él indicado (Ocampo, 2006, p. 220)

el guion suma, en voz de Gina:

Yo me coloqué, me puse en pose con mi-rada de amor a Adriana. Hay que tener cuidado con los ojos porque una sale biz-ca aunque no lo sea. Los fotógrafos son unos asesinos, aunque Spirito es el me-jor y está de moda. A pesar del físico que tiene, es un artista y parece de Europa.

Nuevamente, se hace foco en la mirada, en los modos de ver. Si, como señala John Ber-ger, mirar es aceptar la naturaleza recíproca de la visión, es darnos cuenta de que cuan-do miramos también podemos ser mirados, (Berger, 2016, p. 9), en un guion para cine esa cualidad queda resaltada cuando la imagen fo-caliza en las formas de mirarse que tienen los personajes. El guion de Bergara, así, apostaba a mirar de qué forma se miran los personajes.

La mirada se construye como un modo claro de comunicación, como una forma de contar conflictos, vidas e historias.

Imaginemos la película que nunca llegó a filmarse: un filme llamado *Las fotografías*, que comienza en una tienda de fotos, con re-flexiones acerca de la técnica fotográfica, con descripciones de escenarios en donde hacer tomas. Una película que insiste a cada paso en mostrar todos los detalles que el cuento describía: la cualidad de la pollera de Adria-na, los gladiolos anaranjados y los claveles blancos, las botellas de sidra, las tortas. Resul-ta claro que Bergara leyó el cuento de Ocam-po con ojos de escenógrafo, con ojos puestos, justamente, en aquello que es blanco del ojo, en aquello que es su objeto. La mirada y la imagen son el eje que hace avanzar el guion.

Cuando copia intactos fragmentos del cuen-to, lo hace para que aquello que estaba ya allí en detalle vuelva a verse, pero, como decía De-leuze, elevado a una enésima potencia. El acto de copiar trabaja en este sentido: subraya una intención visual de Bergara. Al copiar, tam-bién está seleccionando. Copia: "Un florero con gladiolos anaranjados y otro con claveles blancos adornaban la cabecera. Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas". Copia:

En el patio, debajo de un toldo amarillo habían puesto la mesa, que era muy larga, la cubrían dos manteles. Los sándwiches

de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. (Ocampo, 2006, p. 213)

Copia:

[Adriana] tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo de cotillón con flores blancas en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. (Ocampo, 2006, p. 213)

Cuando Bergara copia del cuento, selecciona los pasajes que, en términos de Barthes, más trabajan el efecto de realidad (Barthes, 1987). Bergara copia lo que se puede mostrar, lo que se puede hacer ver, lo que se traduce mejor al lenguaje cinematográfico: detalles visuales. Cuando añade, como ya hemos visto, elige con el mismo metro audiovisual: añade indicaciones de miradas entre los personajes, profundiza sus matices y, sobre todo, delinea y define la voz de la narradora. Bergara elige presentar detalles visuales para los ojos y voces claras, definidas, para los oídos.

Carta cuatro: una conversación en un mundo extraño

El mismo encuentro entre Silvina Ocampo y la madre de Bergara que relató la escritora en su carta lo reencontramos nuevamente en una carta que Bergara recibe de su madre. En la carta, fechada también el 28 de diciembre de 1976, el mismo día del encuentro, la madre de Bergara, Celia Petra Leumann, le cuenta a su hijo que ha pasado por las oficinas de Propiedad Intelectual y que inscribió “Feliz cumpleaños, versión o idea de Bergara Leumann sobre cuento de Silvina Ocampo. Hecho esto me dirigí a lo de Silvina Ocampo y te transcribo la conversación”.

Llegué a un departamento piso grande y viejo como su dueña [...] Salió Bioy Casares muy atento habló unas palabras muy amable y me recomendó te mandara sus saludos y te ponderó y dijo que le habían dicho que te iba muy bien. Luego vino Silvina que parece casi madre del marido con una voz cascada pero amable. Se percibe olor a pobreza y se vislumbra que si le pedís rebaja te dará a lo que vos digas, porque en un momento me dijo que vos le hubieras dado la cifra a lo que yo contesté: Yo imagino señora que por delicadeza no lo hizo porque si le daba un precio más bajo podría Ud sentirse herida creyendo que le valorizaban poco su obra pero a veces las circunstancias hacen que se ofrezca menos por tener demasiados compromisos. Yo pienso, le dije, que como Eduardito tiene encanto por su obra quiere imponerla a la producción y en ese caso a lo mejor lo paga él para que se haga. Esto la halagó mucho y me dijo: yo pensaba que la compañía lo pagaría. Ah, no sé, le contesté, eso que le digo son suposiciones mías. (Leumann, 1976)

La carta de Celia Leumann nos saca del mundo ficticio del cuento, de los distintos modos de leerlo, y nos pone de cara con la realidad de los derechos, de la plata, hasta de la conversación y los espacios. Algo de la voz de Celia Leumann resuena en la voz que Bergara crea para Gina: ese mundo lingüístico que tan bien supo explorar Manuel Puig. Hacia el final de la carta, sin embargo, los señalamientos de la madre de Bergara volverán a sacarnos de la realidad, hacia un mundo extraño, como el del cuento y el del guion:

Me comentaba que ella te llamaría por teléfono pero era tanto lo que tenían que decirse y la carura del teléfono que prefería escribirte y es mejor porque te desespera la forma de hablar porque parece que no tuviera fuerzas [...] Tengo la impresión que vive en las nubes y en un mundo extraño. (Leumann, 1976)

Un marco: se cierra

El relato marco que Bergara abre al inicio de su guion se cierra en la última página. En la anteúltima, la 24, añade una frase al final del cuento de Ocampo, una frase que conectará, en la página siguiente, con su relato marco: “El Bodoque Acevedo no soltaba su copa. Todos dejaron de comer, salvo Luqui y el Enanito. Otros, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada y sin merengue, en el bolsillo”. Hasta aquí, cuento y guion van de la mano. Agrega, luego, Bergara: “...y se iban retirando lentamente. Había que cambiarse para el velorio”.

Los personajes del cuento, en el guion, deben prepararse para el velorio. La última página retoma la locación y la escena inicial, en la casa/estudio del fotógrafo Spirito. “Vamos, don Spirito, vamos, las fotografías las veremos después o no llegamos al oficio religioso”, dice Gina. Si fueron las fotografías las que le quitaron la vida a Adriana, si el fotógrafo es “una suerte de asesino”, como dice Ocampo en su carta, si “los fotógrafos son unos asesinos”, como dice también el guion, lo que tenemos en el final del escrito de Bergara son las pruebas visuales de ese crimen. El proceso de la muerte de Adriana, ese que se produjo en siete fotografías, ha quedado plasmado, y Gina quiere verlo, guardarlo: “Y tu prima Gina, la mayor, siempre te guardará en un álbum de fotografías. Con tapas en forma de corazón, en terciopelo de Italia”, dice Gina en las últimas líneas del guion. Ese álbum con el que Bergara elige cerrar su versión de “Las fotografías” puede entenderse como objeto que condensa su lectura del cuento: el gesto amoroso de guardar lo que ya no está, el intento de que allí pueda revivir y, también, la centralidad del detalle visual y banal: el terciopelo de Italia y la forma de corazón.

El álbum habla de esa cualidad visual/vital/funeral que el cuento, como Barthes, sabe propia de la fotografía, pero, además, añade la marca del personaje Gina, la narradora que Bergara ha adensado y particularizado. Antes

del cierre con el álbum, toda la página 25 trabaja en ese sentido: “Tierra no le voy a tirar, ensucia los guantes y me parece una crueldad de la vida. ¡Adrianita! Voy a llorar. Me presta un pañuelo, que me lo olvidé. Es mi primer luto”, dice Gina. El funeral, como el cumpleaños, es para ella una ocasión social en donde seguir luciendo su diferencia: “Le recomiendo, sáqueme a la salida, que hay más luz que en la iglesia. Y en el cementerio, arrojándole las últimas violetas, que le gustaban tanto”.

El cierre exacto del cuento de Ocampo aparece, en el guion, signado también por la intervención que ha sido la marca de Bergara a lo largo de todo el guion: el suplemento. Pero, en este caso, será un suplemento que, en nuestra lectura, no puede sino señalar el afuera del texto, señalar la vida misma de Bergara Leumann. Y también su muerte.

Hay, entonces, un primer suplemento final en el guion:

¡Qué injusta es la vida! En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta. Gracias Spirito, ¿usted es casado? ¿no? Por favor, si no la tapan, y si puede, claro, si no es mucho pedir, sáqueme al lado de la lápida de mármol de Carrara...

La vocación funeral de la fotografía que señalaba Barthes queda nuevamente subrayada aquí, incluso redoblada. Gina pide una foto junto a la lápida de Adriana. Un funeral también muere, también deja de existir, pasa; y la fotografía puede también guardarlo. El ansia de hacer revivir un funeral es el primer añadido de Bergara a este final. Si la pulsión por el detalle, por la imagen y las miradas, había señalado en el guion la vitalidad del cuento de Ocampo, su final vuelve sobre la centralidad de la muerte. Y vuelve cabalmente, lleva esa centralidad de lo fúnebre al límite de esas “normas de la realidad” que mencionaba Ocampo en su carta.

Hay también un segundo suplemento final:

Por favor, si no la tapan, y si puede, claro, si no es mucho pedir, sáqueme al lado de la lápida de mármol de Carrara, bien vecina a la frase: ¡Volvé, Adriana, volvé! Tus familiares y amigos no te olvidarán.

5-9-1896 - 5-9-1910

Muchas cosas han ocurrido un 5 de septiembre en esta Tierra. El 5 de septiembre de 1840, por ejemplo, se estrena en la Scala de Milán la ópera *Un día de reinado*, de Giuseppe Verdi; en 1877, ese mismo día, se comienza a diseñar el primer mapa de Marte y en 1921 se inaugura el Teatro Nacional Cervantes. El 5 de septiembre de 1932, en Buenos Aires, nace Eduardo Bergara Leumann. Setenta y seis años después, la mañana del 5 de septiembre de 2008, también en Buenos Aires, y en su Botica, muere. Como Adriana, Bergara Leumann fallece el día de su cumpleaños.

“Los presagios, las corazonadas y las señales atraviesan día y noche nuestro organismo” dice Walter Benjamin (2014) “como golpes de ondas. Interpretarlos o servirse de ellos, esa es la cuestión”. Quizás algo de este orden, intuición, afinidad, quizás algo inexplicable por razones textuales o lógicas sea lo que haya producido ese encanto entre Bergara y el cuento de Silvina Ocampo. O quizás sea mera coincidencia: hechos fortuitos, reales y ficcionales, que coinciden azarosamente. Sin embargo, hay una cosa que sí es segura: la última operación que Bergara realiza sobre *Las fotografías* en su guion es la elección del 5 de septiembre, la fecha de su nacimiento y la que será, también, fecha de su fallecimiento, para situar el festejo de cumpleaños y la muerte de Adriana. Lo seguro, entonces, es que Bergara quería compartir algo con la protagonista del cuento, o dejar algo suyo, muy suyo, en la película. O, siguiendo de nuevo a Benjamin, que tan hermosamente dice las cosas, quizás la elección de esa fecha haya sido la forma que Bergara encontró de vivir, y actuar, con una corazonada, ¿no?

Antes de que una profecía o advertencia [...] se vuelva algo mediado, palabra o imagen, su mejor fuerza se ha extinguido ya, la fuerza con las que nos pega de lleno y nos obliga, apenas si sabemos cómo, a actuar de acuerdo con ella. [...] De ahí que cuando algo de pronto se incendia, o llega de la nada la noticia de un fallecimiento, en el primer mudo susto hay un sentimiento de culpa, el reproche amorfo: ¿No lo sabías, en el fondo? Cuando hablaste por última vez del muerto, ¿no sonaba ya distinto su nombre en tus labios? ¿No te hace señas desde las llamas la noche anterior, en un lenguaje que recién ahora entiendes? (Benjamin, 2014, p. 115)

Referencias

- Alonso, F. J. (1999). *Diccionario Espasa de ciencias ocultas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Barthes, R. (1987). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bergara Leumann, E. G. [ca.1976]. [Carta a Silvina Ocampo]. Archivo Personal Eduardo Bergara Leumann. Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador (Producción intelectual, Guiones, carpeta Las fotografías), Buenos Aires.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cortázar, J. (1982). *El sentimiento de lo fantástico*. Recuperado de: <https://goo.gl/b33h4j>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hawking, S. (2010). *La teoría del todo. El origen y el destino del universo*. Buenos Aires: Debate.
- Larrauri, J. L. (2015). Tiene que quedar algo de cada día. Entrevista a José Luis Larrauri y Lilian Yolanda Acuña / Entrevistador: Liliana Rega. *Huellas en papel*, 3(6), 96-107.
- Leumann, C. P. (1976). [Carta a Bergara Leumann]. Archivo Personal Eduardo Bergara Leumann. Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador (Producción intelectual, Guiones, carpeta Las fotografías). Buenos Aires.
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mancini, A. (1997). Sobre los límites: Un análisis de *La Furia* y otros relatos de Silvina Ocampo. *América: Cahiers du CRICCAL*, 17(1), 271-284. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2006
- Ocampo, S. (1976 diciembre 18). [Carta a Bergara Leumann]. Archivo Personal Eduardo Bergara Leumann. Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador (Producción intelectual, Guiones, carpeta Las fotografías). Buenos Aires.
- Ocampo, S. (1976 diciembre 28). [Carta a Bergara Leumann]. Archivo Personal Eduardo Bergara Leumann. Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador (Producción intelectual, Guiones, carpeta Las fotografías). Buenos Aires.
- Ocampo, S. (2006). *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Piglia, R. (2000). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.