

## DAVID VIÑAS Y TINA MODOTTI, DESNUDA E INVICTA

Entre 1977 y 1990, el escritor David Viñas y el académico alemán Dieter Reichardt entablan un diálogo que ha quedado registrado en una profusa correspondencia. Carlos García prepara la edición comentada de ese centenar de cartas, en su mayoría del argentino, absolutamente inéditas y desconocidas hasta el momento. De ese trabajo en curso, aquí ofrecemos como adelanto un análisis de las misivas relacionadas con la gran fotógrafa italiana Tina Modotti y los escritos de Viñas sobre ella.

POR CARLOS GARCIA

**A**ntes de pasar a los documentos, conviene introducir a los protagonistas del diálogo. Comienzo con Dieter Reichardt, puesto que él es el menos conocido en Argentina. Nacido en 1938, fue hasta 2003 profesor de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Hamburgo. Entre los autores españoles que estudió con especial fruición se destacan Quevedo y Calderón; entre los hispanoamericanos, Nicolás Guillén y los Nadaístas (tardío grupo colombiano de vanguardia, liderado por Gonzalo Arango). Entre los argentinos, Reichardt se ocupó preferentemente de autores de izquierda, desde la bohemia anarquista hasta los miembros del grupo de Boedo. También escribió sobre Arlt, Güiraldes, Enrique González Tuñón, Borges y Omar Viñole. A partir de 1973 viajó varias veces a Buenos Aires, donde entabló amistad con numerosos escritores, coleccionistas y librerías de la época. Su ingente colección de libros, recopilada a lo largo de decenios, se encuentra ahora en la Biblioteca estatal universitaria de Hamburg (Staats- und Universitätsbibliothek “Carl von Ossietzky”).

Reichardt y yo nos conocimos alrededor del año 2000, por intermedio de una bibliotecaria. Poco después publicamos juntos un libro: *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay y Paraguay* (2004). Sin embargo, las obras por las que perdurará su nombre en Alemania son un volumen sobre el tango (1981; 1984) y un *Diccionario de autores latinoamericanos*, editado bajo su dirección (1992).

En 2015, Reichardt dió a luz su diario novelado, *Zaunkönig* (“Zaunkönig” es el nombre de un pájaro pequeño y movedizo, pero en el libro es un *alter ego* del autor). El mismo año, presentó un extracto de ese libro, que contiene casi todo lo relacionado con Argentina: *Zaunkönigs Argentinien, 1973-1987*. Viñas aparece a menudo en ambos libros. En 2016 publicó la

primera edición (bilingüe, castellano-alemán) de una obra teatral de Viñas: *Del Che en la frontera* (finalizada en 1983); la comenté recientemente, por lo que retomamos el contacto<sup>1</sup>.

Imagino que no es necesario presentar aquí a David Viñas (1929-2011) en detalle. Baste decir que participó en revistas señeras, como *Contorno*, a cuya redacción perteneció, que fue profesor de literatura en diversos países, que escribió cuentos, ensayos, críticas, libretos de cine, piezas de teatro y novelas. Todo su hacer, de insobornable perseverancia, estuvo dedicado a mostrar los estragos causados por el modelo liberal, desde la sangre de indios y obreros derramada en la Patagonia (su propio padre estuvo culpablemente involucrado en una matanza) hasta las humillaciones que el neoliberalismo inflige aún hoy al ser humano. La última dictadura militar mató a sus dos hijos, María Adelaida (“Mini”) y Lorenzo Ismael, militantes montoneros, temas sobre los que versan algunas cartas.

Las mejores novelas de Viñas son, a mi entender, *Jauría* (1971) y *Cuerpo a cuerpo*, que originalmente iba a llamarse *Tango* y apareció en el exilio mexicano (1979), y de la cual se habla a menudo en el epistolario.

Viñas regresó al país en 1983 (por las fechas en que Alfonsín asumió la presidencia; gestión que acompañó críticamente). La reincorporación de Viñas al ámbito universitario ocasionó una oleada de curiosidad y reconocimiento. En 1988 fue candidato al puesto de intendente de Buenos Aires, que previsiblemente no obtuvo.

### Tina Modotti, la mujer y el film

De entre las mujeres que a principios del siglo XX descollaron en el ámbito cultural e intelectual mexicano, sobresalen las pintoras Frida Kahlo y María Izquierdo, las escritoras Antonieta Rivas Mercado y Lupe Marín, la diplomática y feminista Amalia Castillo Ledón, la polifacética y trágica Nahui Olin (Carmen Mondragón, poeta, modelo y pintora). La temeraria y controvertida italiana Tina Modotti (en realidad, Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, 1896-1942) no fue la menor de ellas.

Tras algunos escauceos filmicos en Hollywood, pasó a México con su maestro y pareja, el fotógrafo Edward Weston, de quien aprendió el oficio. Pero si bien alcanzó en ese *métier* una alta perfección, su valor como persona es quizás aún más alto: con Frida Kahlo, de quien fue muy amiga, se convirtió en modelo de mu-

jer moderna, desprejuiciada, políticamente pensante. Como se verá más abajo siquiera de refilón, su vida fue agitada, aventurera y dramática.

Las bibliografías de Estela Valverde<sup>2</sup> y de la revista digital *El Matadero* (2014) informan que David Viñas publicó en 1982 un trabajo titulado “A 40 años de su muerte. Tina Modotti, desnuda e invicta” (*Uno más uno*, México, 6-I-1982, 17). No encuentro, sin embargo, huellas de la recepción de ese artículo, abajo reproducido, en Argentina.

Viñas planeó por las mismas fechas hacer en México una película sobre la italiana, acerca de lo cual ofrezco aquí algunas informaciones que creo novedosas.

La primera mención que encuentro en el epistolario acerca del plan cinematográfico relacionado con Tina Modotti surge de una carta de Viñas a Reichardt del 21 de octubre de 1981: Viñas acababa de regresar a México después de una aguerida semana en Cuba (su relación con este país daría para un trabajo por separado). Al comienzo de su estadía en México, que se extenderá hasta fines de 1983, Viñas vivió en casa de Noé Jitrik (poco más tarde utilizará la de “Siglo XXI editores”, en la avenida Cerro del Agua)<sup>3</sup>. El argentino relata a su amigo (“Mi querido Dieter”) desde el distrito federal:

Ciudad agresiva, casi feroz, pero que me permite ir haciendo pie en la base *empírica* indispensable: clases en la UNAM, con un contrato de un año y un libro cinematográfico sobre Tina Modotti (“La muerta”). No ha muerto. Porque era italiana, fotógrafa e insolente. Y se parecía a mi madre. La expulsaron de México en 1920 (señalando el Termidor revolucionario mexicano —como otras mujeres fueron liquidadas en otras partes en situaciones análogas).

El límite entre textos es difuso, la frontera entre los géneros se torna porosa. Como en otras ocasiones a lo largo del epistolario, Viñas ensaya en esta carta cosas que dirá luego en letras de molde, de manera más desarrollada, pero no fundamentalmente distinta. En este caso, la primera referencia (“base empírica”) alude al dinero, una de las principales preocupaciones de Viñas, que a menudo la tematiza en sus textos, y que también se transparenta en los *Diarios de Emilio Renzi* (Piglia 2015-2017).

La siguiente referencia, que pronto se convertirá en tópico, es a “la muerta que no ha fallecido”, una especie

de eco al “fusilado que vive” de Rodolfo Walsh.

Viñas alude así a “Tina Modotti ha muerto”, el poema que Pablo Neruda, a la sazón embajador de Chile en México, le dedicó en 1942, con ocasión de su muerte y para defender su memoria, atacada desde la prensa oficialista y por los anticomunistas. El poema está inflamado de aprecio y respeto por la “hermana” fallecida, pero, a decir verdad, no es de los mejores de Neruda. Forma parte de su libro *Tercera residencia* (1947), con poemas de 1935-1945.

También otros pasajes de la carta arriba citada merecen comentario: “Y se parecía a mi madre...”, agrega Viñas. No alude a algún parecido físico, sino de carácter: en la novela familiar de Viñas, la madre representa la fuerza liberadora, la oposición a lo dado, la resistencia. En otra carta a Reichardt le llamará “anarca, insolente, densa y espléndida”. Su impronta gravitará sobre los personajes femeninos de Viñas.

Con el término “Termidor”, Viñas alude al *turning point* de la Revolución Francesa, cuando la *jeunesse dorée* y otros se vuelven contra Robespierre y desenlazan un proceso que terminará en el Directorio y la Restauración. En México tuvo lugar, análogamente, un vuelco anticomunista hacia 1929-1930, que en el caso que nos ocupa empujará a Modotti al destierro.

Hubo manejos con la intención de endilgarle la muerte de su pareja (Julio Antonio Mella, fundador del PC cubano, a cuyo lado estaba cuando lo asesinaron en la calle), y hasta se le imputó un intento de magnicidio: el asesinato del presidente Pascual Ortiz Rubio. Nada de ello fue cierto, desde luego (el atentado al primer mandatario fue comentado por un fundamentalista católico), pero bastó para que Modotti debiera abandonar el país rumbo a Europa, de donde pasó a Rusia.

Poco más de un mes más tarde, el tema de la película reaparece en la correspondencia entre Viñas y Reichardt (carta del 26 de noviembre de 1981):

Hermano Dieter:

simplemente, apuradamente, para que la cosa no se diluya: como me decís que el número 15 de tu revista va dedicada a los años 20. Y como me hablas de los *muralistas mexicanos*, no puedo menos de ir pidiéndote un breve espacio para darle lugar a Tina (“...Tina Modotti ha muerto”, según Neruda). No ha muerto —entre otras cosas— porque estamos trabajando con Paul Leduc (el de *México insurgente: John Reed*) con un film sobre Tina: fotografía memorable y

modelo enternecedora e inquietante de Rivera, Orozco, etc.

Adjunta, obviamente (¿tan obvia?) te envió una foto del maestro de la fotografía mexicana de los 20, Edward Weston, con quien entró a México (el mismo día de 1923 en que lo asesinaron a Villa).

Cfr. Mildred Constantine: *Tina Modotti, una vida frágil*. Fondo Cultura Económica, México, 1975, 211 págs.4

Ya irá otra.

Hasta entonces, recibe mi abrazo transcontinental y azteca.

El estilo atorado, oscilante entre el vos y el tú, así como el no recordar lo que ya ha relatado, denota la excitación de Viñas: quiere que Reichardt publique algo sobre Modotti en su revista.

Reichardt era, en efecto, uno de los redactores de *Iberoamericana*, revista que aparecía en Frankfurt, donde se publicaron algunos textos del argentino y uno del alemán sobre él, a partir de 1977. Por motivos que ignoro, no parece haber sido publicado algo de Viñas o de Reichardt acerca de Modotti en la revista.

En esta carta se menciona por fin con quién planea Viñas hacer el film: el director mexicano Paul Leduc, nacido en 1942. Leduc ya había obtenido el reconocimiento de la crítica con varios documentales. Algunas películas suyas obtuvieron éxito entre los interesados en el cine moderno con acento político: el más conocido: *Reed: México insurgente* (1973)5; poco después de estas cartas estrenará *Frida, naturaleza viva* (1984), tema sobre el cual volveré más abajo.

En cuanto al asesinato del caudillo Pancho Villa, mencionado por Viñas, tuvo lugar el 20 de julio de 1923. No resisto señalar que ello ocurrió en la misma semana en que Borges, al otro lado del continente, publicaba *Fervor de Buenos Aires* (lo cual solo comento para que se tenga presente la falta de sincronidad de nuestras “desmanteladas repúblicas”).

En el mismo sobre que la carta citada se encuentra una hoja arrancada del libro mencionado de Mildred Constantine, con una foto de Modotti tomada por su pareja de entonces, “el maestro de la fotografía mexicana”, Edward Weston, hacia 19246.

La imagen procede de la serie “Tina en la terraza”, y muestra un esplendoroso cuerpo de mujer.



Viñas agregó a mano, al pie de la página: “v. murales Rivera y México”.  
(En otro sobre de la correspondencia se conservan recortes con obras de Rivera.)

El reverso de la hoja que trae la foto es sumamente curioso, porque muestra el grado de pacatería de la sociedad mexicana de la época, para quien la desnudez de Tina Modotti representaba algo inmoral.

La página 138 del libro arriba citado reza como sigue:

### **LAS FOTOGRAFÍAS DE TINA MODOTTI Y JULIO A. MELLA, SEGÚN VARIOS ARTISTAS**

*Dicen que no se trata de Desnudos Pornográficos Inmorales, Sino de Desnudos Artísticos, Según el Criterio de los Autores de unas Declaraciones*

Como una muestra de sincera imparcialidad, damos cabida a las siguientes declaraciones, dejando a sus autores, exclusivamente, la responsabilidad del criterio ético que contienen:

Nos referimos al editorial aparecido en *Excélsior* ayer, 15 de enero.

Ciertos desnudos fotográficos encontrados en casa de la señora Modotti sirvieron como base para que el editorialista calificara a dicha señora y a Julio Antonio Mella con epítetos que llegan a ser insultos contra un muerto y contra una mujer que no puede defenderse.

Además —y éste es el hecho que motiva nuestra intervención—ese ataque sienta un precedente excesivamente grave para el libre ejercicio profesional de todos los trabajadores del arte en la escultura, la pintura, la danza y el teatro; es imposible admitir que se califique como inmoral el desnudo por el hecho de serlo, pues habría que condenar un cincuenta por ciento de las más bellas obras en el mundo entero.

En defensa de nuestro derecho de artistas, acudimos a los más significados profesionales de México, mostrándoles las fotografías hechas por Tina Modotti y que podían ser las aludidas en el editorial; como resultado de nuestra gestión, todos los conocidos profesionales a quienes nos dirigimos, personas de reputación bien asentada artística y moralmente, afirmaron por escrito sus opiniones, todas favorables a los desnudos artísticos y contrarias al criterio expuesto en el editorial a que nos referimos.

Dichas opiniones escritas fueron llevadas anoche a *Excélsior*, habiendo rogado su publicación en nombre de la imparcialidad, pero se nos dijo que ya no era posible, debido a estar cerrada la edición.

Hoy, día 16, al mediodía, acudimos de nuevo a *Excélsior* con las

[El texto conservado se interrumpe aquí, pero puede ser leído en el libro de Constantine.]

Se alude allí a que, tras el asesinato de Mella, se descubrieron fotos de él y de ella desnudos: prueba irrefutable de que los comunistas eran no solo disolventes, sino además disolutos.

El 6 de enero de 1982 se cumplió el cuadragésimo aniversario de la muerte de Modotti, ocurrida en un taxi por desfallecimiento de su corazón.

Ese mismo día, Viñas publicó el siguiente texto, que también remitió a Reichardt (subrayo las palabras agregadas por Viñas a mano en el recorte). Hasta donde alcanzo a ver, es inédito en Argentina:

David Viñas  
A 40 años de su muerte.  
Tina Modotti, desnuda e invicta  
[Uno más uno, México, miércoles 6-I-1982, 17]

[agregado a mano:] ojo!

...abeja, sombra, fuego,  
nieve; silencio, espuma...  
Pablo Neruda



[Foto de Modotti: campesinos leyendo el periódico *El Machete*]

Termidor, termidoriano. Palabras que señalan el final del momento más fecundo de las revoluciones. Algo así como la firma fatigada al pie de un texto y que clausura el espacio de la producción imaginaria. Correlativamente, el cierre, agotamiento o las mutilaciones de la etapa de creatividad y cambio más profundo —en la historia— aparecen subrayados por la figura de alguna mujer. Por lo general, como víctima propiciatoria o en función de emblema. Como si el cuerpo femenino, al condensar sobre sí las posibilidades más densas de renovación y

desafío, provocara inquietud, alarma o envidia en los nuevos administradores que (por el revés de la trama) suele segregar el itinerario revolucionario.

Podría, en un esfuerzo de prolijidad o didactismo, aludir a Louise Michel confinada en Nueva Caledonia después de la Comuna de París hacia 1871. Quizás, a Rosa Luxemburgo ahogada en una cloaca de Berlín luego de la rebelión espartaquista de 1919. También, a Alfonsina Storni, que no aguantó más las infamias del 1930 argentino. Me corrijo: sería legítimo aludir a esas mujeres. Pero la justicia

póstuma siempre me cuchichea en letra chica un medio tono apologetico. O, lo que me resulta más obsceno, ademanes edificantes muy al uso en el mercado de las ideologías o del *star cult*.

Menos mal que la mención de la Michel, Rosa o Alfonsina —por su simple enunciado— espanta esa “manera de escribir”. Tábano pringoso. Es que el estilo eclesiástico no ha logrado englutir a esas tres mujeres. Como tampoco, pese a sus tácticas de consigna, homogeneización o catecismo, ha podido maquillar a Tina Modotti.

Se me ocurre ahora. El hecho de ser mujer —para la mirada tradicional— implica una alteridad xxx opaca. Una “otredad” escandalosa por solo acto de presencia. Serie de diferencias que dan pie para la agresión o el humor más chocho; o para su insidiosa simetría: la santificación beata. Una *efracción ontológica* que el universo del machismo vive, cotidianamente, como la negación de su “virilidad”. Consiguiente al privilegio del burgués enunciador para el que la mujer no es mucho más que un enunciado. Algo así como el desquite de quien “tenga propiedades”. O, con palabras menos suntuosas: hablar de la mujer —en esta perspectiva— es una forma más de corroborarse como propietario.

Y en el caso particular de Tina Modotti, no ya desde la derecha. Negocio previsible. Sino, y de manera reiterada, entre los consabidos sacristanes de la izquierda. Hacia 1920 o en la actualidad. Quiero decir, en medio de los popes, caries, inciensos y ujieres de la izquierda. Porque si Tina compartió todo lo compartible con algunos pintores, tipógrafos, maestros y campesinos —mediante fervores y fracasos—, día a día presintió sobre su cuerpo (jubilosamente desvestido muchas veces) la mirada legañosa de las almas bellas.

Me acecha la biografía: originaria del campo italiano, inmigrante en Estados Unidos, “ingenua” en el Hollywood de los años veinte, seducida por la revolución de los Villa y los

Zapata, al ir fotografiando —en un moroso pero dramático aprendizaje a través del lente de alguna venerable Raflex [léase: Graflex] va descubriendo un país con su xxx crispada textura, sus complejidades y sus vertiginosas contradicciones, al pasar de objeto a sujeto fotográfico. Vinculada cada vez más a los protagonistas del apogeo muralista, el cuestionamiento lúcido del inaugural *Machete*, con su sagaz heterodoxia, y sus recovecos y matorrales, explícitamente se hace cargo tanto del latinoamericanismo libertario de Sandino como de las campañas antimachadistas de Julio Antonio Mella. Y cuando asesinan al líder cubano, está a su lado como amante y confidente.

Es el momento en que el coro endomingado de los señores aseñorados, de los serafines, adiposos y funebres, de las academias morales de corte y confección y —sobre todo— de los que pretenden detentar el monopolio de la virtud (y del pensamiento) precisamente porque no quieren ser pensados, revolotean sobre Tina, se espolvorean ceniza sobre los hombros, se rasgan las condecoraciones y la acusan. La humillan y la expolían. No se privan de nada: ni de moralidades, ni de gargajos, ni de zopilotes. Es que la justicia de las buenas conciencias siempre resulta una venganza.

Hasta la expulsión de Tina. Que la zamarrea entre las prepotencias de los puertos machadistas, los intentos de complicidad del Hoover puritano y tecnocrático, y los chantajes de

Mussolini. Pero Tina —cada vez más despojada de énfasis, sutil, generosa y obstinada— lleva hasta sus últimas consecuencias su perfil de mujer libre. “Hizo vino hasta con los dientes de los chacales”. Y, como toda precursora, sin canonización alguna. Precursora: sin clerecía. Precursora: nada de rituales ni dogmática. Precursora: siempre a solas. O en prolija distancia, por lo menos.

Y luego de las derrotas de los republicanos españoles, después de Hitler y Vichy, regresa a México. Sin avideces ni desaliento, pero con los lacrimales más carnosos y taciturnos. Ese momento especialmente acogedor le permite replegarse —todavía no sé muy bien si en Tacubaya o Coyoacán durante una circunstancia en que el fascismo clásico parecía aturdir con su triunfalismo y sus banderas.

De ahí es que las modulaciones de su última fatiga (fotografías borrosas, una hilera de álamos, cierta playa casi negra, escuchar junto a un gramófono), no subrayen su silencio prolongado a partir del 5 de enero de 1942. Aquí nomás, en el Panteón de Dolores. Porque no se trata de una efeméride ni de una hagiografía y mucho menos de una estatua. No sé si de un desafío. Quizá, de un recuerdo grave. O, más probablemente, de una mujer que, como permanece ahí —desnuda e invicta en los murales de Chapingo—, no tolera fiscales, réquiems, tatuajes ni mutilaciones.

...

A los pocos días, Viñas remite al amigo otra carta:

México, enero 13 del 82

Mi querido Dieter:

como ya te había hecho llegar el “cuerpo” de Tina, trato ahora de ir ~~haciéndote llegar~~ juntándote con el “alma” para ver si en tu localidad hamburguesa logras superar esa dicotomía epistolar.

Desde mi lado, esa suerte de dualismo se va resolviendo —como creo haberte dicho— en un libreto cinematográfico con Paul Leduc (del que, quizás, habrás visto *México insurgente*<sup>7</sup>— que, finalmente, fue plagiado por un xxx empresario hollywoodense millonario y, creo, con la complicidad de un xxx director soviético). Eso —el libreto— va concluyendo. Le estamos dando, simplemente, algunas vueltas de tuerca, a partir de mi punto de partida —digamos así— que era prescindir de la Tina de España y la URSS de los treinta (donde va pasando desde una Esther Poteschuk de Viñas —anarca, insolente, densa y espléndida—, a una “hormiguita” militante del PC abnegada, silenciosa, virtuosa, impenetrable y edificante...). Así que lo nuestro es Tina en México: del 1923 al 30. Y vos dirás.

Reichardt responde a la carta anterior de Viñas antes de recibir esta última. De su misiva solo se conserva en Alemania un rudimentario borrador (carta del 14 de enero de 1982):

David, hermano:

Tu carta con la apetecible —cualidades descritas en el *Canto a Estalingrado* aparte—<sup>8</sup> Tina la llevo desde hace más de un mes conmigo buscando un momento tranquilo para contestarla. Ya sabes cómo estaríamos xxx yo y los amigos coeditores ~~también~~ contentos si pudiéramos publicar una nota tuya sobre esa mujer. Saldría ~~la nota también~~ con dos o tres fotos de o por ella, si te parece conveniente y si consigo el libro de M. Constantine. Por supuesto, tendrás el espacio que quieras. Tu trabajo con P. Leduc me lo imagino como de mutuo y amistoso provecho. Por lo que vi de él, me resulta insobor-

nable, valiente y tierno. ~~A ver si mis ahorros alcanzan para ver el estreno.~~ A ver si puedo estar en México cuando estrenen la película.

En la correspondencia a mi alcance no se habla más de la publicación de algún texto sobre Modotti en *Iberoamericana*.

A cambio, Viñas retoma en otra carta el asunto del film:

México, febrero 25 del 82

Mi querido Dieter:

Sigue bastante espeso —desde todo punto de vista— el clima azteca. Y apenas si es que remando en lo que tradicionalmente se llama “faena”, puedo salir adelante. Y te confieso: me jode quejarme. Me gustaría decirte Hemos tomado el palacio de invierno, Formamos el primer soviético en América del Norte, Ayer me acosté con Jane Fonda... No. Ni medio, Todo lo que hago es dar clases en la UNAM (donde no me pagan después de cinco meses de trabajo!), dar clases en la Ibero (donde no hay una sola mujer que me caliente con su mirada), salir al monte Ajusco con un amigo (buen amigo, sin duda) pero que de lo único que me habla es de todo lo que odia al bueno de Octavio Paz... Menos mal que lo de “Tina” —a cuatro manos con Pól [Leduc]— va saliendo adelante.

La idea del libreto era hacer un film mudo. Sin embargo, y a pesar del entusiasmo de Viñas, el asunto no prospera: se habían tomado ya algunas pruebas, pero al final, los planes deben ser abandonados por falta de recursos.

Otorgo la palabra a Leduc, que se manifiesta así en una entrevista que imagino desconocida en Argentina: fue publicada en Alemania en 1986, con ocasión del 16° Foro Internacional del film joven (38° Festival internacional de cine, Berlín), donde se presentó otra película de Leduc: *Frida: Naturaleza viva* (México, 1983-84), sobre Frida Kahlo (la traducción del alemán es mía):

P.: ¿No querías hacer originalmente un film sobre Tina Modotti?

Leduc: Sí, y todo estaba listo para comenzar a filmar, pero el momento estuvo mal elegido, porque por la misma época se disolvió el banco cinematográfico que iba a financiar el film<sup>9</sup>, el



peso mexicano fue devaluado y comenzó la catástrofe económica mexicana.

P.: Eso debió ser hacia septiembre de 1982...

Leduc: Exactamente, y significó que no había ya nada que hacer desde el punto de vista económico. Debimos abandonar el proyecto. Yo había escrito el guión, junto con David Viñas...

P.: ...un conocido autor y guionista argentino...

Leduc: ...y la actriz principal de *Tina* es la que luego protagonizó *Frida*. Se llama Ofelia Medina y tiene gran parecido con Frida. Mientras Viñas y yo escribíamos el guión de *Tina Modotti*, estudié la época y las personas principales, y ahí me encontré una y otra vez con Frida Kahlo, pero en aquella época me pareció imposible hacer un film sobre ella, sin que se convirtiera en un melodrama, ya que su vida estuvo tan llena de tragedias cotidianas. Pero cuando fracasó el proyecto *Tina*, pensé primero en posponerlo, no en abandonarlo.

Y así comenzamos haciendo un par de tomas para *Frida*, como ensayos para *Tina*, algo natural. Viñas apoyó esa idea. De repente se dio la posibilidad de realizar la producción, en co-producción con Barbachano. Y así fui ocupándome cada vez más en ello, hasta que se convirtió en mi proyecto, aunque no había sido mi idea.

P.: ¿Qué te interesa, en realidad, en Tina Modotti?

Leduc: La actualidad, tanto la de Tina como la de Frida. Son personalidades de la misma época, los veinte, treinta en México, personas algo míticas para nosotros, lo cual tiene diversas razones. De Tina se había enamorado en aquel entonces medio México, tenía conexiones políticas en México y en Cuba, y su relación con Mella...

P.: ... el fundador del Partido Comunista de Cuba...

Leduc: ...en Europa, donde vivió en el exilio. Ambas son personas unidas por cosas importantes, que adoptaron posiciones aún hoy válidas, comportamientos en cuestiones sexuales y personales. Personas que jugaron un papel importante en la vida de personas muy significativas en lo político, personas de las cuales aún hoy se habla.

P.: *Frida* es una película muy fuera de lo normal, en lo que al lenguaje y al uso del sonido se refiere. Es casi un film mudo. ¿Es eso una protesta contra la inundación a través de palabras, sonidos, ruidos? ¿O querías sortear de esta manera el peligro de lo melodramático?

Leduc: Hay muchas razones para ello. Originalmente, *Tina* iba a ser una película totalmente muda. En cierto momento me dí cuenta de que en el nuevo cine latinoamericano no hay films mudos en blanco y negro. Así, pues, había que hacer uno. Todo comenzó de manera banal. Para *Tina* me pareció además necesario: ¿cómo habría sonado Tina en italiano con acento español? Además, había conversaciones con gente en otros idiomas... Era una solución práctica. Por lo demás, hay muchos momen-

EN ESTA CARTA SE MENCIONA POR FIN CON QUIÉN PLANEA VIÑAS HACER EL FILM: EL DIRECTOR MEXICANO PAUL LEDUC, NACIDO EN 1942. LEDUC YA HABÍA OBTENIDO EL RECONOCIMIENTO DE LA CRÍTICA...

tos en la vida de la gente, en los que se expresan de otra manera, sin hablar. Escribir un guión sin diálogos exige naturalmente soluciones cinematográficas. Pero nos salió bien, y yo advertí que es una posibilidad muy estimulante. No sé si no responde a una tendencia internacional: hay varios films en los que se intenta algo similar. Quizás sea algo que satisfaga a una generación específica de cineastas, que estudió el film mudo, que fue influida por él; hemos vivido el pantano en que todo se convirtió, debemos soportarlo diariamente, los diálogos idiotas que se fabrican por todas partes, en los que nada sensato se transporta. Nosotros, en cambio, tenemos la cabeza llena de imágenes, gestos, cosas que dicen más que las palabras. No sé si se trata de una fase evolutiva mía o de una etapa del cine en general.

Hay cierta discrepancia entre la versión que del libreto hace Viñas en sus cartas y la que da Leduc en esa entrevista. En otro reportaje, de más o menos la misma época, Leduc ya ni menciona al argentino:

Estoy interesado en una película muda. Inicialmente deseaba hacer una película muda en blanco y negro sobre Tina Modotti, pero no logré reunir el dinero. *Frida*, aunque es una cinta a color, ha sido trabajada como se hacía en los comienzos del cine. En las películas de hoy hay demasiadas palabras. Hemos olvidado los silencios. México es un país de silencios. Frida ofrece el silencio de la introspección, rodeada del ruido del muralismo y de la política.

[John King: *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1994, 204; cita de una entrevista con Leduc en La Habana, diciembre de 1986.]

A pesar de mis investigaciones al respecto, no he logrado averiguar si se conserva el guion escrito por Viñas y Leduc sobre *Tina Modotti* en algún archivo mexicano, aunque lo considero muy probable.



1. Viñas, David. *Del Che en la frontera / Che im Grenzland*. Edición bilingüe. Editado y traducido por Dieter Reichardt. Heeslingen: Ei\*Del\*Hus, 2016. En cuanto a los otros volúmenes: Reichardt, Dieter. *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1981 (editado por DR en 1984, y reeditado numerosas veces). Reichardt, Dieter. *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

2. Valverde, Estela. *David Viñas: en busca de una síntesis de la Historia argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1989.

3. Tal surge de la dirección que anota como remitente en una carta: “Noé Jitrik p/ Viñas/ Torres de Mixcoac / A7 11002 México D.F”. Inquirido al respecto, Jitrik me confirmó lo siguiente en correo del 19-XI-2017: “En efecto, en 1982 DV vivía en Torres de Mixcoac, [...] en su segundo paso por México llegó a casa procedente de La Habana y lo alojamos en nuestro estudio; eso duró algunos meses; de pronto desapareció y un tiempo después me enteré de que había rentado un departamento en el mismo núcleo, con la garantía que le había proporcionado [el poeta argentino residente en México por esas fechas] Hugo Gola, también habitante de las Torres.”

4. Constantine, Mildred. *Tina Modotti, una vida frágil (Tina Modotti: A Fragil Life)*. Trad. de Flora Bolton. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, 211 p. Recibió una dura crítica de parte de Gustavo García: “Tina Modotti: un rostro más grande que su máscara”: *Revista de la Universidad de México*. 34.3, México, noviembre de 1979, 50-51. Gustavo García considera que: “El problema de fondo es que Constantine no pudo entender las circunstancias y las razones auténticas de los actos de Tina, que, a los ojos de la autora, hace lo que hace por ser muy buena persona y la heroína del libro. Es imposible sacar de ahí una idea fiel del impacto cultural del trabajo artístico y político de Tina si no se la ha ubicado adecuadamente, si su participación en el cine, en la bohemia de San Francisco o en la Unión Soviética se insinúan con alguna vaguedad sobre su “búsqueda de autoexpresión” (p. 38) o su entrega al “trabajo político” (p. 179). / Seguramente, la autora acudió a las fuentes justas, pero eso no le facilitó la comprensión del personaje. A una historia que la supera, opone la mitificación, que, de acuerdo con Barthes, anula la complejidad de los comportamientos humanos y les confiere la sencillez de las esencias, cancela toda dialéctica, toda expresión más allá de lo inmedia-

tamente visible. Es paradójico que se quiera encerrar en clisés y lugares comunes a una de las críticas más lúcidas de la época (léase las reflexiones sobre la manipulación de los muralistas por parte del gobierno mexicano en su carta a Weston de la página 156)”.

5. Al respecto dice Zuzana Pick (“La revolución filmada: memoria y archivo de la Revolución Mexicana”, en: *Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Coordinación general de Natalia Christofolletti Barrenha, Javier Cossalter, Ana Laura Lusnich. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015): “La estética minimalista, el uso innovador del sonido y la combinación de elementos documentales y dramáticos en *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1971, México) evoca las propuestas estéticas y políticas del nuevo cine latinoamericano. La película no solo de-mistifica la revolución, sino que valoriza la participación del periodista de izquierda norteamericano John Reed como testigo y narrador. No solo es Reed “mexicanizado” a través de la actuación de Claudio Obregón, pero su subjetividad y agencia se funden con los protagonistas mexicanos. En el proceso, la película rescata historias, identidades y sentimientos escondidos detrás de la historia oficial pero presentes en el archivo visual de la revolución tales como la camaradería de la vida cotidiana, la solidaridad humana en los trenes y la alineación en los campos de batalla registradas en fotografía y reconstruidas múltiples veces por cine mexicano y extranjero”. De Zuzana Pick también puede consultarse: *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. University of Texas Press, 2010.

6. Acerca de la relación personal y artística entre ambos, ver: Diego Rivera (“Edward Weston y Tina Modotti” en: *Mexican Folkways* II.2, abril-mayo de 1926, p. 28), Carlos Monsiváis (“Tina Modotti y Edward Weston en México” en: *Revista de la Universidad de México*. 6, febrero de 1977, 2-4, con fotos), Mariana Figarella (*Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), Norma Macías Dávalos Macías Dávalos (*Tina Modotti y Edward Weston. Ser uno siendo dos*. Tesis de maestría. México, 2010), Antonio Saborit (*Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México: Cal y arena, [2001] 2012). Sobre la fotografía, pueden recomendarse los siguientes títulos: Rosa Casanova:

“Huellas de una utopía: las fotografías políticas de Tina Modotti”: *Alquimia. Sistema Nacional de Fonotecas* 50, México, 2014, 50-80. (En el mismo número, otros trabajos sobre Modotti.) María de las Nieves Rodríguez y Méndez de Lozada: *Frida Kahlo & Tina Modotti. Una antología hemerográfica*: Madrid: Bubok Publishing, 2009; *Catálogo biográfico documental, 1925-1942*. Editorial Académica Española, 2015; “Julio Antonio Mella: El crimen del Imperialismo”: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época (Sevilla) 5, enero-junio de 2017, 436-462. También los siguientes catálogos: *Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929*. Catálogo de exposición. Investigación: Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez. CNCA/Centro de la Imagen y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000 (en página 76, “Hombres leyendo *El Machete*”, arriba reproducido); *Tina Modotti: Fotógrafa y revolucionaria*. Exposición curada por Reinhard Schulz y Blanca María Monzón. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2012 (en páginas 89-91, otros desnudos por Weston).

7. Reichardt conocía seguramente el film, que fue muy popular en la Alemania de los ochenta, al menos en los llamados “Programm-Kinos”, cines situados algo al margen de los circuitos puramente comerciales. Uno de ellos (“Abaton”) está situado cerca de la Universidad en la que Reichardt trabajó como docente.

8. El “Canto a Stalingrado” forma también parte de *Residencia en la tierra*, el mismo libro de Neruda que contiene su poema a Tina Modotti, pero esta no es nombrada en el “Canto”.

9. El Banco Nacional Cinematográfico de México, una institución singular, había sido fundado en 1942 con el fin de contrarrestar el impacto de los films de EE. UU., y para ayudar a rodar y distribuir películas mexicanas; quizás también con la intención de influir políticamente en los contenidos, aunque en diverso grado en las distintas presidencias. Tras una apuesta por el film joven y de avanzada en los setenta, terminaron apropiándose del Banco algunas pocas empresas. Fue cerrado en 1982. En cierto sentido, la defunción de toda una época del cine mexicano tiene lugar el 24 de marzo de 1982, cuando un incendio destruye la Cineteca Nacional: en el siniestro mueren varias personas, y es destruida una gran parte del archivo, con documentos irremplazables y miles de películas.