



Los caminos de una obsesión

Reseña del documental *Vlasta, el
recuerdo no es eterno*

VIOLETA SABATER (UBA/UNA)
26 DE NOVIEMBRE

¿Cómo lidiar con lo que falta, con lo que está pendiente? ¿Cómo dar sentido a lo que sabemos que no nos satisface tal y como está? *Vlasta, el recuerdo no es eterno* (2025), el documental dirigido por Candela Vey en codirección con Martín Pereira, abre en su narrativa algunas preguntas similares a estas, proponiéndose confrontar inquietudes similares. La película comienza con los créditos iniciales mientras suena el bolero *Definitivamente*. La letra replica: “Definitivamente, me enamoré de ti, definitivamente, obsesionadamente, dentro del corazón [...] Sin conocerte, yo te buscaba, porque yo estaba tan triste sin ti”. Quizás para anticiparnos que toda investigación trae aparejada, en alguna u otra medida, una obsesión. La acción misma de investigar –que, además, ha mantenido siempre una relación de cercanía con el género documental– es una forma,

tentativa, de responder a aquellos interrogantes que nos empujan a habitar la interpelación de las formas ya configuradas de la historia y del recuerdo. También, de vincularnos afectiva e íntimamente con algo que aún no conocemos del todo, pero que creemos o sentimos que llegaremos a conocer, casi de forma inevitable.

El rostro de ambxs directorxs de perfil como espectadores de una proyección da inicio a la narración, en conjunto con una superposición de voces que se refieren directamente a la figura que da título a la película y que es su tema principal: Vlasta Lah, nacida en 1913 en el Imperio Austro-húngaro, formada en cinematografía en el Centro Experimental de Cine de Roma durante la década del 30, emigró a Buenos Aires en 1938 junto a su marido Catrano Catrani, con quien trabajaron en los Estudios San Miguel, y en donde Vlasta se desempeñó como una de las asistentes de dirección más importantes del mismo. Luego de este intenso trabajo, Vlasta ejerce la dirección, de forma pionera, de su primer largometraje sonoro: *Las furias*, del año 1960, seguida por *Las modelos*, que si bien se filma en el año 1961, por diferentes dificultades se termina estrenando en el año 1963 –año en que se acredita–. Pero todo esto será relatado y revelado a lo largo del documental de manera gradual y, como decíamos, desde diferentes voces, miradas y registros, que conducen a darle forma a la figura de Vlasta desde diferentes aristas e inscripto en su propia materialidad. Este último elemento es una característica sustancial del documental: la propia materialidad fotográfica y fílmica se vuelve no solamente un recurso indispensable para conocer quién fue esta directora, ausente en las cronologías de la historia del cine argentino –y que aporta un material de archivo muy vasto, compuesto por fotografías personales, de los rodajes en los que participó, extractos de películas en las que trabajó como asistente de dirección y de las dirigidas por ella, incluyendo breves fragmentos de unos cortometrajes tempranos de su autoría– sino también como uno de los enigmas del documental, dirigido a la búsqueda y el hallazgo de los negativos de sus dos películas.

Fotografías y recortes de diarios son manipulados por lxs directorxs sobre una pizarra, en donde trazan una línea de tiempo que les permite organizar un recorrido claro de la vida de Vlasta Lah y, también, corroborar o desmentir datos erróneos de su biografía. A través de su voz *over* y de fragmentos de entrevistas en donde van dando detalles de su investigación, Vey y Pereira reconstruyen en la película el camino de su búsqueda, y su

necesidad de trabajar con la memoria del cine argentino, aproximándose a la figura de una directora muy poco o casi nada investigada. De este modo, la presencia de ambxs y las acciones que van tomando curso para juntar datos y piezas, organizan también la narración y la línea cronológica del documental. En este proceso, se contactan con una cantidad y variedad de personas para distintos fines: historiadores de cine, archivistas, el hijo de Vlasta, sus sobrinas-nietas, instituciones de preservación, que los lleva a su vez a distintos países y ciudades en los que consultan información; incluso, se topan con un baúl repleto de cartas entre Vlasta y su hermana Neva, casi como un objeto idílico de toda investigación, que se les presenta de forma tangible y palpable.

Hacia la mitad del metraje, se presenta el relato de un investigador que encuentra un archivo previamente sistematizado de los Estudios San Miguel, en una casona en Balvanera, que había funcionado como distribuidora de cine en los años setenta y ochenta. Este hecho se vuelve central, porque a partir de estos documentos se accede a fotografías de Vlasta en los rodajes en que ejerció como pizarrera o asistente, incluso –como es relatado– algunas veces suplantando temporalmente el rol de la dirección. Así, se presentan una serie de fotografías de Vlasta en los rodajes de una diversidad de películas, muchas de ellas títulos de directores renombrados del cine argentino: *Casa de muñecas* (Ernesto Arancibia, 1943), *Besos perdidos* (Mario Soffici, 1943), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), *Camino del infierno* (Luis Saslavsky, 1945), entre varios. Otro momento de relevancia que adquiere el documento fotográfico se sitúa unos minutos después, en donde se muestra una fotografía de Vlasta sentada junto a Perón, mientras se cuenta que durante su gobierno, la directora creó en 1953 la Escuela Argentina de Cinematografía, en la Unidad Básica Cultural Eva Perón (que luego será cerrada, con el golpe del 55). Más adelante, se sucederán fotos de *Las furias*, su primer largometraje, en conjunto con diálogos del film, mientras el hijo Víctor (Catrani) da detalles del rodaje como jefe de producción.

En este sentido, el hallazgo, la aparición, como momento que presupone una investigación y que es parte de su devenir, se evidencia a la vez como un proceso colaborativo, colectivo o, al menos, intersubjetivo. Las iniciativas de preservación, restauración y búsqueda son llevadas a cabo por diferentes personas que pueden conducir al esbo-

zo de una respuesta sobre un problema, y que en el caso del patrimonio audiovisual argentino se vuelve esencial.

En otro momento del documental, en búsqueda de los negativos de las películas de Vlasta –antes de que sean definitivamente encontrados hacia el final del film– Candela Vey encuentra en el Archivo General de la Administración, en España –en base a una información que tenía sobre la posibilidad de que diversos países europeos hayan adquirido películas de “Producciones Catrano Catrani”–, documentos relativos a la censura de ese país, entre los cuales figura la película *Las furias*, con la directiva: “Denegar su importación definitiva en España”. A esto se le suma una multiplicada mayúscula “Prohibida” y el detalle del informe, que hace alusión a la sinopsis: “Cinco mujeres alrededor de un hombre ausente [...] sin escrúpulo moral alguno. No hay arreglo posible”. Cabe preguntarse si el “desarreglo” al que el documento de censura hace referencia no se resignifica hoy con la aparición de los negativos de sus películas y el encuentro con la vitalidad de la actividad cinematográfica de su directora a través del documental, en donde se asoman las huellas y los trazos manifiestos de una vida.