

El caso Vlasta Lah

El problema de las fuentes en la historia de las mujeres

Sonia y Ana

Reconstruir la historia de las mujeres es un trabajo arduo y complejo debido a su frecuente ausencia en las fuentes tradicionales. En un momento histórico en el que el rol de la mujer en diversos ámbitos de la sociedad está siendo reivindicado y recuperado de un olvido consciente o inconsciente, nos proponemos con este trabajo elaborar un acercamiento hacia una biografía personal y artística de la primera directora del cine sonoro argentino: Vlasta Lah. Para ello nos valdremos de fuentes de diferente naturaleza con el objetivo de echar luz a una vida y una carrera notable. El primer problema que hubo que enfrentar fue la profusión de datos erróneos y, luego, la completa ausencia de ellos. Una vez finalizado el trabajo pudimos comprender cabalmente la importancia de su figura como pionera y cómo su vida representa la de tantas otras mujeres que lucharon (con mayor o menor éxito) por abrirse paso en un ambiente predominantemente masculino.

Introducción

Para escribir la historia hacen falta fuentes, documentos, huellas. Y esto constituye una dificultad en la historia de las mujeres. Su presencia suele estar tachada, sus huellas borradas, sus archivos destruidos. Hay un déficit, una carencia de huellas.

Michelle Perrot (2008, p. 25)

Alrededor del año 2015, a partir de un trabajo de investigación que debíamos realizar para la materia Seminario de Investigación en la Universidad de Buenos Aires, relevamos a las pioneras del cine latinoamericano. Encontramos varias directoras para el período mudo en Argentina y algunas otras para las primeras etapas del sonoro en México y Brasil. Sin embargo, no fue sino hasta 1960 en que una directora en Argentina pudo ubicarse detrás de cámara y dirigir un film sonoro, “Las furias”. Sería la única, por otro lado, durante esa década en toda Latinoamérica. Esa mujer era un personaje llamativo, esquivo, misterioso, una anomalía para nuestro país e incluso nuestra región, esa mujer fue Vlasta Lah.

Al iniciar nuestra investigación comenzamos lentamente a centrarnos en su figura hasta que ésta opacó al resto y terminó siendo nuestro único anhelo: saber quién fue, qué hizo, cómo llegó a dirigir su primera película, por qué no dirigió más que dos. Tales preguntas, que en el caso de la mayoría de las figuras de nuestro cine podría haber sido respondida rápidamente con sólo consultar en internet y algunos libros o guías de cine nacional, acabaron por ser interrogantes sin respuesta, misterios insondables, preguntas imposibles de responder. Ello motivó aún más nuestra investigación que iba tornando en obsesión.

Tras realizar un breve búsqueda en Wikipedia, el sitio donde, quizás, inician todas las averiguaciones, nos encontramos con una fecha de nacimiento dudosa (a partir de cálculos que hicimos con respecto a otros hechos en su vida) y una fecha de defunción indeterminada. Intentamos profundizar en fuentes académicas y, para nuestra sorpresa, ninguna brindaba mucha más información que aquel sitio web. Como dato desalentador: el sobre de Vlasta Lah en la biblioteca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken estaba vacío. Otra cuestión llamativa era la casi total ausencia de fotos suyas. En un primer relevo sólo pudimos encontrar una en una historia del cine (España, 2004, p. 93),

otra en el Museo del Cine antes mencionado y por último, una junto a las actrices de su primera película que circula en la red.

De intentar conocer a fondo su figura, comprendimos que, primero, debíamos reconstruir los elementos más básicos de su biografía: las fechas y lugares de nacimiento y defunción y su imagen.

Estado de la cuestión

En la historiografía del cine argentino previo al *boom* de estudios académicos sobre cine, que se dio a comienzos del nuevo siglo, no se la nombra a Vlasta Lah ni como un dato de color por su condición de primera directora del sonoro o, aunque sea, como “la esposa de” Catrano Catrani, figura de la que tampoco se sabía tanto pero que era siempre apuntada. Tampoco es mencionada en la biografía de Hugo del Carril (Cabrera, 1989), a pesar de que Vlasta fue la asistente de dirección de su primer film como director. Aunque sí lo hace Mecha Ortiz en su autobiografía en relación al rodaje de “Las furias” (Ortiz, 1982, p. 350). Años antes, Jorge Abel Martín le dedica una línea en la sección Obituarios de su anuario de 1979 (Martín, 1980, p. 72), asegurando que murió ese año, dato que es erróneo. Recurriendo a bibliografía internacional, Vlasta es nombrada en las memorias de Alessandro Blasetti (Blasetti, 1982, p. 60) junto a su esposo y su hermana como estudiantes del Centro Sperimentale de Cinematografia.

A partir del monumental trabajo de Claudio España como escritor y director de una historia del cine argentino en tres tomos (dos de ellos con dos volúmenes cada uno) editados por el Fondo Nacional de las Artes, el nombre de Vlasta Lah comienza a aparecer. Si bien es nombrada por primera vez acompañada de “la mujer de Catrani” (España, 2004, p. 87), luego vuelve a aparecer varias veces a lo largo de los dos volúmenes especialmente en relación a “Las furias”, primero como “cine industrial remanente” (España, 2004, p. 423) y luego en referencia al escándalo por los premios que otorgaba el Instituto de Cine y la omisión de “Los de la mesa 10”. No existe, no obstante, mención alguna a “Las modelos” (1963).

Con los años y especialmente a partir de los estudios de género en el cine, Vlasta Lah comenzó a ser nombrada con más frecuencia pero casi exclusivamente por su papel de pionera. Entre los primeros de ellos podemos citar el de Mariana Inés Conde (2005), en donde la autora es la primera (por lo menos en el universo académico) en brindar datos sobre sus estudios en Italia y su participación en el Ateneo Cultural “Eva Perón”. Los trabajos posteriores, de alguna u otra manera, tomarán esos datos básicos de allí. Tal es

el caso del trabajo sobre producción cultural de mujeres en América Latina de Melissa Fitch (2009) y el Diccionario del Cine Iberoamericano (2011), aunque en este último caso, es la primera vez que intenta darse datos biográficos. Empero, estos, además de erróneos, vagos: como nacimiento figura Italia y un signo de interrogación en cuanto al año y como deceso, ubican este en Italia (erróneo) y en 1979, repitiendo el error del anuario de Abal Martín. Natacha Mell (2012) recoge la información sobre su formación destacando su rol de pionera. Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014) suman a esos datos las duras críticas que recibió en su época, por parte del Heraldo, por ambos filmes, en donde se nota un ensañamiento machista. Fernando Martín Peña (2012), unos años antes, nombrará a Vlasta llamando la atención de las dificultades que aquejaban a las mujeres para abrirse paso en la industria.

Daniel López, en 2016, es el primero en atisbar una brevísima biografía de la directora. Aporta algunos datos familiares, un comentario de un compañero de set, información sobre su breve incursión en el cine publicitario y una extensa filmografía en distintos rubros en los que se desempeñó entre la década del '40 y el '50. En 2018, Isabel Jiménez Camacho en su trabajo sobre cine y feminismos en América Latina (2018) cita a otro autor para comparar uno de los filmes de Vlasta con otro de Hollywood. Al año siguiente aparecerá “Mujeres, cámara, acción” (Dlugi y Gallego, 2019), donde seguirán la línea de Bettendorff-Pérez Rial enfocándose en las críticas que recibieron sus filmes en su época. También en 2020 aparecerá uno de los trabajos más interesantes en donde se nombra a la directora desde una perspectiva novedosa: analizar en detalle sus filmes buscando en ellos las influencias literarias que pudo haber tenido Vlasta Lah a la hora de realizarlos. El trabajo de Matthew Losada (2020) es, además, por lejos, el trabajo que más páginas le ha dedicado a esta pionera y en donde se intenta analizar su obra a partir de otras fuentes primarias no consultadas hasta este momento como, por ejemplo, notas de diarios del momento en que se estrenó la obra de teatro “Las furias” para poder inferir las diferencias entre texto teatral y película, dado que la obra de teatro está, por el momento, perdida.

En síntesis, en los últimos diez años se la ha estado nombrando a Vlasta Lah cada vez con más frecuencia, aunque, en general, pocos han sido los aportes, repitiéndose muchos errores sobre su biografía y, básicamente, tomando textos anteriores y reformulándolos. Creemos que esto se debe al poco trabajo con fuentes primarias (salvo los casos señalados) y a un interés más cercano a ubicarla dentro de una genealogía de mujeres directoras que a reconstruir su biografía o analizar sus películas.

Las Fuentes y sus problemas

Una vez adentrados en la investigación comenzamos bien pronto a conocer los problemas con los que nos habríamos de topar durante todo el trabajo: las fuentes. Reconstruir una biografía sin tener entrevistas hechas al protagonista ni ningún otro tipo de diario personal nos lleva a necesitar fuentes primarias y otras secundarias. Como versa la cita de Michelle Perrot, las mujeres poseen menos fuentes, se habla menos de ellas en los documentos o se lo hace de manera deficiente. Hay muchos ejemplos de ello en el presente trabajo, desde su nombre completamente desvirtuado en el registro del barco en el que Vlasta llega al país hasta la absoluta ausencia en los créditos de varias películas en las que trabajó¹. Esto, sin embargo, no puede servir de manera alguna de excusa para no escribir su historia; muy por el contrario, nos sirvió de motivación para querer saber cada vez más, hasta el último dato que pudiera echar luz sobre su figura. El trabajo de archivo fue realizado primero en archivos de manera presencial y remota en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Archivo General de la Nación, la biblioteca de la E.N.E.R.C., el Archivo San Miguel², el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, la Cineteca de Bologna, el Departamento de Estudios Históricos Navales entre otros. Allí entre muy diverso material pudimos relevar revistas de cine, diarios, boletines oficiales, archivo fotográfico y fílmico. También utilizamos algunas bases de datos en línea como los sitios Myheritage.com, Billiongraves.com y Archive.org. Finalmente, conformamos un archivo personal que se fue nutriendo con lo que nos proveyó la familia como fotos y correspondencia o conseguimos de diversas oficinas estatales de Italia, Eslovenia y Argentina entre los que se encuentran partidas de nacimiento, casamiento, defunción, certificados escolares, etc. La traducción del italiano fue propia con ayuda de allegados. La mayoría de las fuentes raramente aludían a Vlasta Lah de manera directa sino que más bien podía “adivinársela” entre la información, sus datos estaban en los intersticios de los datos de otras personas o instituciones.

El presente trabajo tiene dos objetivos. Por un lado, exponer lo que pudimos recabar luego de años de intensa investigación sobre Vlasta Lah en donde no sólo aportamos datos biográficos precisos basados en fuentes documentales sino que sumamos mucha información acerca de su vida personal, profesional, sus sentimientos, inquietudes y preocupaciones obtenidas de entrevistas a familiares y correspondencia de la propia

¹ El rol de pizarrera, así como el de cortadora de negativos, por ejemplo, eran siempre obviados en los créditos, justamente dos funciones que solían desempeñar las mujeres.

² Aún en conformación, lo explicaremos en el capítulo correspondiente.

directora con su hermana. Por otro lado, iniciar el camino hacia una biografía definitiva de la directora.

Vlasta, su historia: Infancia y adolescencia³

La historia de Vlasta Giulia Lah comienza el 13 de enero de 1913 en la ciudad de Pola⁴, un puerto muy importante del Imperio Austrohúngaro, como última hija de Franz Lach (1885-1941) y Anna Rontich (1882-1927). Sus hermanos Neva, Damir y Sonia la precedieron con una regularidad llamativa que ella vino a romper por apenas unos días, pues estos nacieron en 1909, 1910 y 1911 respectivamente. Desde su más tierna infancia la guerra habría de atravesar su vida definiendo el destino de toda la familia. El 28 de julio de 1914 el Imperio da el puntapié inicial de la Primera Guerra Mundial. Francesco es llamado al frente volviendo a casa derrotado y con su patria a punto de desmembrarse en menos de un año. Al caer bajo el control de los italianos, se produjo un fuerte proceso de “italianización” de la zona, que no haría más que acentuarse cuando en 1922 Mussolini marchó sobre Roma dando comienzo al período fascista.

Es en ese período en que el apellido familiar troca de Lach a Lah, aunque Damir, en el futuro, lo usara en contadas situaciones. Franz pasaría a ser Francesco. El apellido materno también se “italianizaría” convirtiéndose de Rontich en Rocchi. Pero esta no fue la única consecuencia de la guerra para la familia. Francesco resintió mucho el avasallamiento de su cultura natal por parte de los italianos y los culpaba del pobre presente de la región en que habitaban. No le faltaba razón, ya que, si para el Imperio Austrohúngaro, Pola y el Carso en general eran la zona de puertos más importantes, no lo fue así para Italia, que privilegió otros más al sur.

La familia entera se traslada de Pola a Sistiana debido a los problemas de asma que sufría la madre y luego se trasladan a Sežana (hoy Eslovenia, Italia para aquel entonces), según podemos inferir de los certificados de estudio de Vlasta.

Alrededor del advenimiento de los fascistas, la familia poseía una fábrica de aguas embotelladas, con cierta certeza en Sežana, manejada por Francesco, aunque no por mucho tiempo ya que comenzó a beber en abundancia, apostar y pelearse con cuanto fascista se topara. Es probable que para esa época, a medida que iban creciendo los hermanos, tuvieron que ir haciéndose cargo de cada vez más tareas en la fábrica. Damir

³ Datos obtenidos de entrevista con Nadia Cuthbertson, sobrina nieta de Vlasta Lah.

⁴ Esta fecha, desconocida hasta el momento en que se escribe este ensayo, fue corroborada a partir de cruzar información de diferentes documentos entre los cuales se encuentran: su partida de nacimiento, partida de defunción y recuerdos de familiares pues ella estaba anotada el 14 de enero pero festejaba sus cumpleaños el 13 pues era el día en que efectivamente había nacido.

recuerda a Vlasta como de gran ayuda en esa etapa. El trabajo prematuro no impidió que Vlasta y sus hermanos asistieran a la escuela, aprendiendo a hablar en alemán, lo que se sumó al italiano y el esloveno que ya hablaban⁵.

En enero de 1927 un hecho conmueve a la familia: muere Anna Rocchi a los 45 años. Sonia tiene una fuerte discusión con su padre, a quien culpa por el deterioro y final deceso de su madre. Debido a eso se muda a Pola a vivir con una tía, los hermanos comienzan a tomar rumbos distintos. Damir parte rumbo a Alemania para estudiar Ingeniería, carrera que solventan económicamente entre las tres hermanas. Neva, la mayor, viaja hacia Roma para un empleo en el que iniciará a la propia Vlasta e, incluso, a Sonia: vendedora de *gift shop* en transatlánticos.

Para este momento comienzan a aparecer las primeras cartas de una profusa correspondencia que mantuvieron a lo largo de toda su vida las hermanas Vlasta y Neva⁶. La primera data de mayo 1931. De ella podemos sacar muchas conclusiones. En primer lugar, el grado de amistad y confianza que compartían. Luego, que Neva se convirtió para la hermana menor en una nueva madre y modelo a seguir, esto, que está dicho en palabras, se ratifica en el hecho de que Vlasta seguirá los pasos de Neva durante la primera mitad de la década del '30. Finalmente, nos aporta muchos datos sobre su vida sentimental y cotidiana.

Para 1931 Vlasta parece tener una vida amorosa muy activa e intrincada pero lo más importante es que ya comienza a hablar de barcos y ciudades. La nostalgia que destilan sus cartas será una constante durante todo el intercambio epistolar que mantengan las hermanas. En una carta de 1932 (abril) habla del pasado familiar con enorme tristeza: *“Sí, reconozco que necesito la educación del alma, pero ¿Qué quieres con nuestro pasado?”*.

En esos buques transatlánticos Vlasta y Neva recorrerán el mundo, como lo atestiguan unas fotos tomadas en algún país asiático o una referencia a un romance con príncipe indio en otra carta (agosto, 1932).

Otra actividad que ejerció Neva con seguridad y también probablemente Vlasta fue la de modelo. Más allá de gran cantidad de fotos de estudio que se sacaron las hermanas en Trieste, Génova y Roma, podemos corroborar a partir del catálogo fotográfico de Wanda Wultz⁷ que en algún momento realizaban ese trabajo. Una foto del rostro de

⁵ Vlasta luego aprendió el francés ya que, en correspondencias posteriores, le pedirá a la hermana que le envíe obras en ese idioma para traducir.

⁶ Estas fueron aportadas por Eleonora Moda, sobrina nieta de Vlasta Lah.

⁷ Archivo Alinari

Neva Lah, tomada en 1935, aparece en la portada de la edición de 2016 de la novela “Le regole del fuoco” Elisabetta Rasy⁸. Otra foto suya de 1930 consta en dicho catálogo.

Vlasta se muda Roma junto a su hermana entre 1930 y 1931, a pesar de que estaban separadas mucho tiempo debido a su trabajo en los cruceros. Sonia se muda con ellas a finales de 1932, estudia para enfermera en la Cruz Roja y se gradúa a mediados de 1936. Sonia y Vlasta solían usar las elegantes ropas de Neva, cuestión que generaba algunos enojos por parte de esta; sin embargo, las tres eran muy unidas. De este período y durante gran parte de los '30 poseemos enorme cantidad de fotos de Neva y Vlasta juntas en la playa, esquiendo y en diferentes lugares al aire libre. No así con Sonia, con quien, en algún momento, pudo haberse peleado por motivos que desconocemos.

Formación

1932 será un año crucial para la vida de las hermanas Vlasta y Neva pues, según los registros de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, se inscribieron en la Real Scuola di Recitazione de esa institución para ser actrices (en adelante “Santa Cecilia”). Años más tarde, al crearse el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma (en adelante CSC), los alumnos de aquella pasarán a ésta. En ambas, el director fue Alessandro Blasetti, que recordaba muy bien a las hermanas y al futuro esposo de Vlasta, Catrano Catrani. En su libro de memorias (Blasetti) cuenta los primeros momentos en el Santa Cecilia como épocas de mucha austeridad, en donde no tenían aulas asignadas especialmente y muchas veces daban clases en el patio. Una carta de 1935 que contiene datos reveladores sobre su formación. En ella, Vlasta se muestra muy ofuscada por sentir que no sirve para la actuación cinematográfica y prefiriendo, a su vez, el teatro. Halaga la performance de Neva y es despectiva con otras compañeras:

Entonces comenzaré con lo que, supongo, será más de tu interés. Estuve el lunes para ver la audición. Lo hiciste muy bien, yo muy mal (te garantizo que no soy modesta). Ahora me he unido en cuerpo y alma al teatro; lo prefería antes, pero ahora lo veo como mi único destino. En cualquier caso, intentaré verme una vez más con otro peinado y otro maquillaje para no culparme de la nueva decisión. La mejor es Betti, en la llamada telefónica (¡desafío!). Arcione y Cannavò son

⁸ Rasy, E. (2016). *Le regole del fuoco*. Roma: Rozzoli Libri. La foto de tapa varía según los años de edición.

discretas, la Guerra no vale ni como actuante ni en fotogenia.

Pero recuerda que fotogénicamente es mejor que yo.

Al final de la carta culmina con “*Tengo que decirte que Catrano me gusta cada vez más y quizás nosotros...*”, lo que nos habla de que ya se conocían, algo que era esperable pues Catrani fue, también, uno de los primeros alumnos de Blasetti. Poco tiempo después comenzaron su relación sentimental al tiempo que Vlasta abandona la actuación y se anota para el área de dirección. Esta suposición nace, además, de otro hecho histórico. Para ese año, la Escuela Nacional de Cinematografía se disuelve y el 13 de abril comienza a funcionar el CSC en el sótano de una escuela secundaria en la Via Foligno. El curso tenía una duración de dos años, más un tercio para quienes lo solicitaran. No sería extraño que Vlasta aprovechara este cambio de sede y formato de estudio para anotarse en esa primera camada, ya como directora. Lamentablemente, no existen archivos del CSC de esos primeros años ya que el edificio aún no estaba terminado y, durante la guerra, este fue ocupado por los alemanes⁹.

De su época de actriz en la escuela, localizamos algunas fotos actuando junto a Neva siendo dirigidas por el propio Blasetti, un rollo de fílmico 35mm de una prueba de cámara en donde se la ve a Vlasta haciendo gestos y riendo. Es muy probable que estos sean los únicos rastros de su paso por el CSC.

Catrano Catrani

El otro protagonista de esta historia es, sin duda, Catrano Catrani. Su figura es, por mucho, más recordada por investigadores, periodistas y actores que trabajaron entre las décadas del ‘50 y ‘70. Muchos, incluso, recuerdan vagamente a Vlasta como “la esposa de Catrani”. Si bien es, en parte, entendible dado que Catrani filmó casi hasta el año de su muerte, 1974, y Vlasta lo hizo hasta 1963, también es verdad que es muy llamativo que en un ambiente monopolizado por hombres, una mujer pase desapercibida.

Catrano Marcelo Catrani nace en Città di Castello, Italia, el 31 de octubre de 1910¹⁰. En su juventud se muda a Roma y se recibe de abogado, luego estudia cine en el Santa Cecilia teniendo a Alessandro Blasetti de maestro. Es probable que, luego, en 1935 haya seguido sus estudios en el CSC, por lo menos así lo narra Domingo Di Núbila (1959-1960), aunque el autor erra en el año de su nacimiento (1913 en lugar de 1910) y en el año que llega a la Argentina (1937 en lugar de 1938). Su carrera sigue en el Instituto

⁹ Entrevista con Juan Francisco del Valle, empleado del CSC y especialista en conservación.

¹⁰ La fecha de su nacimiento suele citarse erróneamente en la bibliografía en donde se lo nombra

LUCE. Existen trabajos académicos que retratan este período¹¹. Su época en el LUCE reviste suma importancia pues allí comienza a trazarse el periplo que llevará a Catrano y Vlasta a emigrar hacia la Argentina. El Instituto LUCE, cuyas siglas significan *Libera Unione Cinematografica Educativa*, fue el órgano fundamental de propaganda cinematográfica durante el fascismo (Monguilot-Benzal). Una de sus funciones fue la de “difundir la cultura popular y la instrucción general por medio del cine y la fotografía (...) a través de la producción y la distribución de la propaganda nacional en Italia y en el extranjero” (op. cit., p. 153). Al estallar la Guerra Civil Española, el Instituto se plantea enviar un grupo de profesionales a tierras ibéricas con el propósito de difundir las ideas del fascismo italiano y, además, documentar el accionar de los soldados italianos enviados a esa tierra a luchar en el bando de Francisco Franco. De esta manera, el 23 de diciembre de 1936 parte el primer grupo que creará el Núcleo Foto-Cinematográfico LUCE en Salamanca. El jefe de reparto fue Catrano Catrani, junto a dos operadores, un fotógrafo y otros técnicos responsables del material filmado (op. cit., p. 154-155). Esta oficina, sin embargo, estaba financiada por la Oficina de Prensa ítalo-española, que a comienzos de 1938 intentó desentenderse de su financiación y organización para “devolvérsela” al LUCE. El Núcleo sigue funcionando, a duras penas, hasta el final de la guerra. Dicho esto, Catrano no permaneció en España durante todo ese tiempo. Se generan varios interrogantes con respecto a esta cuestión y algunos son de suma importancia para determinar las decisiones posteriores que toma la pareja.

Víctor Catrani cuenta que su padre, si bien trabajaba para el órgano de propaganda fascista, no simpatizaba con el régimen y que, a los pocos meses de estar en España, huye y vuelve a Italia, entrando en una “lista negra”. El padre de Catrano, que formaba parte del ejército fascista, intercede a su favor y le consigue un contrato para venir a la Argentina a través de un tal Bonommo, que era distribuidor de los filmes del Instituto LUCE¹², quien lo contacta con Miguel Machinandiarena, famoso por recibir con los brazos abiertos a los europeos que querían radicarse en el país. Para enero de 1938 Catrano debió estar en Roma ya que junto a Vlasta concibieron a Víctor, que nacería en octubre de ese año.

Las hermanas, por su parte, sufrían la persecución del fascismo, especialmente Neva, que fue expulsada del CSC y el Santa Cecilia por no unirse al Partido. Además, Marta

¹¹Sobre el Instituto LUCE y la Guerra Civil Española véase Monguilot-Benzal, F. (2007) e Higuera, E., López Villaverde, A., Nieves Chaves, S. (Coord.) (2020)

¹² Anuario del Herald 1936

Graciela Cúneo, ex nuera de Vlasta y Catrano, también nos comentó que Vlasta le narró un episodio en el cual “les reventaron” el departamento donde vivían.

Sea por esta situación o porque, como tantos, vieron inminente el estallido de una nueva guerra, Catrano y Vlasta deciden casarse el 5 junio de 1938 (con ella embarazada) y al mes siguiente emprenden el viaje transatlántico del puerto de Nápoles hacia Buenos Aires a bordo del Principessa Giovanna¹³.

Viaje a la Argentina y primeros años

En nuestro camino de investigación, Vlasta Lah se mostró siempre como un personaje esquivo, misterioso y víctima de muchos errores y omisiones que la sumieron en el olvido. Su llegada a la Argentina no es la excepción. Cuando buscábamos los registros del barco para dar con la fecha de llegada, siempre encontramos a Catrano Catrani, cuya profesión era Director Cinematográfico. Al comienzo no podíamos encontrar a Vlasta, hasta que pudimos, finalmente, hacernos con la lista completa de pasajeros del Principessa Giovanna que arribó a Buenos Aires el 7 de agosto de 1938. Allí encontramos a Vlasta bajo un nombre muy peculiar: como “nombre” figuraba “Lah in Catrani” y como apellido “Vlast”. El otro dato llamativo es que en el apartado “Profesión” figura como “Casera”, algo sobre lo que volveremos hacia el final a partir de la partida de defunción.

A su llegada a la Argentina, la familia de Arturo Frondizi, futuro presidente del país, fue una enorme ayuda. Incluso, los primeros veranos los pasaron junto a ellos en Ostende, donde tenían la famosa “La Elenita”, casita de madera frente a la playa que aún sigue en pie.

Afortunadamente, conocemos bien las primeras impresiones de Vlasta con respecto a su nueva vida en este país ya que la comunicación epistolar con Neva se volvió más regular, contando con, por lo menos, una carta por año hasta 1941.

Para el nacimiento de Victor (octubre de 1938), acusaron domicilio en Bonpland 2430, probablemente su primera vivienda en el país. Para diciembre, fecha de la primera carta que le envía a Neva, Vlasta comenta:

Como sabés, nos mudamos a una casa, vivimos en el corazón de la ciudad, en este punto las calles son muy anchas y el tráfico es frenético. Alquilamos un departamento pequeño con

¹³ Datos obtenidos del portal CEMLA (<https://cemla.com/>).

baño, cocina, y dos habitaciones, en una está Fulvio, en la otra nosotros.

En el remitente de esta carta figura como dirección la calle Corrientes y sólo se alcanza a leer un 9, lo que nos daría la altura 900, o sea, en el microcentro porteño. El nombrado Fulvio, apellidado Testi, era un amigo de la pareja y compañero de Catrano en el LUCE, que llegó casi un mes después que la pareja a la Argentina y participó como director de fotografía en numerosos largometrajes de las décadas del '40 y '50.

Los primeros meses fueron, sin duda, de incertidumbre, con Catrano intentando abrirse paso en el país a través de su profesión:

Pero las posibilidades están ahí y Catrano sabe inspirar mucha confianza y estima. El cortometraje tipo documental no va mucho aquí. Funcionaría, pero se tardaría mucho en ver los resultados y mientras tanto hay que vivir en una espera demasiado incierta. (1938)

El 6 de septiembre de 1938, publicado en el boletín oficial del 29 de septiembre, a menos de un mes de haber llegado al país, Catrano patenta el nombre Atlántida como una empresa para “Para distinguir instrumentos quirúrgicos, de medicina, de física, matemáticas, -científicos y veterinarios, menos los eléctricos, de la clase 6”.¹⁴ Es claro que lo único que quería era reservarse el nombre y no dedicarse a lo que sea que refiera la descripción, pues en la carta de diciembre de ese año, Vlasta escribe:

Aquí la vida es cara pero midiendo los pesos con el cuentagotas, mi mensual y lo poquísimo que da Atlántida Film, seguimos. El mensual lo tengo que enviar por vía aérea todos los meses a Londres para poder recogerlo, para que en lugar de un mes de retraso lo tenga en dos meses.

Quizás distribuían documentales de Inglaterra o enviaban algunos argentinos hacia allá. Lo claro es que esa empresa de actividades científicas trocó rápidamente en una referente al ámbito cinematográfico.

Esos primeros tiempos fueron muy duros para Vlasta, por la situación económica, por las dificultades para acostumbrarse a un nuevo país y por el cambio de vida que supuso el convertirse en madre, en una época en donde las tareas de crianza eran exclusivamente femeninas. Más difícil aún teniendo en cuenta su personalidad, ya que

¹⁴ Boletín Oficial N° 13.150, Jueves 29 de septiembre de 1938, Acta N° 209.127

no estamos hablando de una mujer “común” para su época. Vlasta se casó relativamente “grande” para los cánones de aquella sociedad, trabajó desde muy joven y completó sus estudios profesionales en un ámbito absolutamente masculino como el de la dirección cinematográfica. Además, desde muy joven, por su trabajo, viajó por todo el mundo, lo que nos permite imaginar su sensación de claustrofobia que expresa en las cartas dirigidas a su hermana:

Vivo mucho en casa y en completa soledad, esto me empuja más a menudo hacia ti [...]. Pero vos realmente dominás constantemente mis pensamientos y mi corazón sufre de nostalgia. A veces con mi voluntad los ahuyento a todos, a todos y me pongo a pensar en otras cosas [...] (Diciembre, 1938)

En su discurso de los primeros meses hay una mezcla de queja, angustia y esperanza, como cuando intenta describir nuestro país:

Día a día nos convencemos cada vez más de las grandes posibilidades que puede ofrecer este país, pero la humanidad en esta parte del mundo está formada por aventureros y seres cínicos y despiadados.

En 1939, un hecho sacude a toda la familia Lah: estalla la Segunda Guerra Mundial. Vlasta vive este momento con suma inquietud por su familia:

Hoy es el tercer día desde que Italia entró en guerra. A la una de la tarde mientras estábamos en la mesa junto a la radio cuando se anunció la buena noticia, luego escuchamos inmediatamente el discurso de Mussolini. Lloré desesperadamente toda esa tarde, hacía tanto tiempo que no lloraba por lo que la reserva de lágrimas era abundante, pero qué amargas, se mezclaron con la gran preocupación por todos ustedes, queridos, y el miedo, el gran miedo, de que algún día al regresar tal vez no encuentre a nadie, ni a vos. (Septiembre)

Los sentimientos de Vlasta hacia la guerra son llamativos e, incluso, contradictorios. Por un lado, está muy preocupada por la familia y, por el otro, parece estar contenta con la guerra (dice textualmente “la buena noticia”, en referencia a la entrada de Italia en la misma) aunque también muestra un enorme miedo. Ese “buena noticia”, llegamos a suponer que era casi irónico o, incluso, un comentario pensado en que le podrían llegar

a leer las cartas que le llegaran a Neva, quien sabemos estaba perseguida por el régimen. Sin embargo, al continuar leyendo la carta, un fervor nacionalista se apodera de Vlasta:

*[...] evidentemente no entendés lo que es vivir en un mundo rodeado sólo de extraños tan alejados del sentimiento europeo y si se me ocurre hablar de eso a veces, sólo tienen desprecio por los acontecimientos que ahora se están desarrollando. Todos están llenos de compasión por Francia e Inglaterra [...]
¡Pero no me importa la opinión pública en Argentina! En este momento me gustaría estar allí en Italia y sufrir los dolores que padece. ¡Dios mío, Neva! Aquí estamos hablando de la entrada en la guerra de Turquía y Egipto y si los italianos intentan invadir Yugoslavia también de Rusia y también de Estados Unidos. Si todas estas personas van contra Italia y Alemania, mi tormento no tendrá más descanso. ¡Al menos una vez desde que el mundo existe, que gane la justicia! ¡Y no la riqueza!*

Esta contradicción entre su nacionalismo italiano (aunque ella, sabemos, más tarde se reconocería como yugoslava) y la disidencia con el régimen fascista que seguramente mantuvo mientras vivió en Italia nos llama la atención pero tampoco en demasía. Las guerras suelen ocasionar este tipo de reacciones encontradas. En 1941 su fervor patriótico sigue en pie y hasta con más efusividad:

Siempre estoy pensando en la guerra "magnífica pero terrible" y espero con ansias el final. Aquí el odio a los nazis y fascistas aumenta cada vez más, cada día los simpatizantes de los aliados entran y salen de las cárceles. Como dice el Duce "esta vez la justicia ha elegido la sangre y no el oro" pero ¿quién los convence? Aquí todavía esperan que Inglaterra gane, a pesar de que los hechos demuestran lo contrario. Su decepción será aún mayor. (Septiembre)

Nos queda una fuerte incógnita en cómo habrá recibido estos comentarios Neva. También puede ocurrir que hayan simpatizado con el líder pero no con toda la estructura partidaria debajo de él. Respecto al peronismo, tema que trataremos más adelante, también Vlasta tendrá una actitud ambivalente. Es la última mención que se hace a la guerra pues las siguientes cartas arrancan desde 1946.

Para 1940 la familia se muda a Pareja 3827, a una cuadra de la Plaza Arenales en el barrio porteño de Villa Devoto que, para esa época, era un lugar prácticamente suburbano pero con mucho espacio y aire libre:

Nosotros estamos viviendo bastante lejos del centro, casi media hora entre tren y colectivo. También hay tranvías directos pero tardan más de una hora. Estoy contenta de vivir casi en el campo, de noche hay mosquitos y grillos y si se mira el cielo se ven las estrellas y la luna. Vivimos en una casa bastante linda, tiene un hall, cuatro habitaciones, baño y cocina. Lo más importante es el jardín, que está un poco abandonado pero que de a poco iremos transformándolo en un jardín estilo inglés, con pasto en el centro y flores en los bordes.

Vlasta, sin embargo, se debate entre la nostalgia por su tierra y, especialmente, su hermana:

Ahora por la radio están transmitiendo “Tornerai”, imaginate cuán cerca de ti me siento en este momento con esta música. Te acordás esa noche en el “Colibri” con Vittorio y con ese personaje de... que trataban de cantar por todos los medios esta canción sin lograrlo. ¡Oh Nevuska querida! Tu lejanía, la de Italia y de tantas otras cosas aumenta cada vez más mi tristeza. Acá dicen “No aguanto más”, yo también. Sobre todo cuando Catrano no está y cuando el nene duerme, entonces me encuentro de repente sola y me angustio por no poder correr a verte, de no poder salir con vos por las calles de Roma o donde fuere y no escucharte hablar y cantar con voz desentonada pero tan querida para mí. Muchas veces me parece que ¡No aguanto más!

Finalmente se queja del poco tiempo que le deja su hijo para realizar otras actividades: “Estoy contenta de tenerlo si bien me obliga a hacer una vida muy restringida”.

Estudios San Miguel¹⁵

El 2 de julio de 1941 se estrena “Catamarca, Tierra de la Virgen del Valle”, dirigida por Catrano y producida por Estudios San Miguel. En algunos sitios y bibliografía Vlasta figura como asistente de dirección. En su correspondencia de ese año no hay mención al cortometraje ni al viaje y nos resulta difícil de creer que haya viajado hacia esa provincia para trabajar de asistente con su hijo con 2 años de edad. Aunque es probable que haya ayudado en las tareas de pre-producción y guión.

Luego de un fallido intento por filmar una comedia deportiva en el Llao Llao (Radiolandia, N° 701, p. 50) para el 25 de octubre de 1941 Catrano ya está rodando la que será su opera prima, estrenada en 1942, “El último piso” (Radiolandia, N° 710, p. 45). Vlasta menciona este ascenso en la carrera de su marido en una carta:

El resto está bien aquí para nosotros. Catrano sigue su camino con la puntualidad que se ha marcado. Dirigirá su primera película con artistas del cartel a finales de este año. Será una comedia moderna, alegre y bien dirigida (no se puede dudar). Cuando estemos más cerca del gran evento, les informaré con más detalle. (Septiembre, 1941)

Probablemente se esté refiriendo a aquella, ya que pudo contar con Juan Carlos Thorry como protagonista.

Como dijimos anteriormente, Miguel Machinandiarena era famoso por ayudar a europeos que deseaban escapar de sus países por diversos motivos. El actor e investigador Alejandro Ojeda, al que nos referiremos en este capítulo por su investigación sobre Estudios San Miguel, nos contó una anécdota que le relató una de las hijas del dueño del estudio: para el rodaje de la película “La dama duende” (Luis Saslavsky, 1945), Machinandiarena trae con contrato a un grupo de bailarinas españolas que escapaban del régimen de Franco para que actúen en la película e, incluso, las hospeda en uno de los chalets emplazados frente al Estudio. Esto va en concordancia con el relato de Víctor Catrani según el cual Catrano vino a la Argentina junto a Vlasta, con un contrato para trabajar en los Estudios.

¹⁵ Todo el material administrativo y de prensa referente a las películas de Estudios San Miguel fueron aportados por los investigadores Alejandro Ojeda y Matías Gil Robert. Su archivo cuenta con cientos de fotografías de prensa y de rodaje; diferente material escrito entre los que se hallan entrevistas a los protagonistas y/o directores de los filmes; notas periodísticas que eran enviadas a los medios de comunicación, papeles administrativos y una gran cantidad de afiches. Todo ese inmenso acervo se encuentra, al día que se escribe esto, en proceso de catalogación y, gracias a la desinteresada bondad de los investigadores, se nos permitió acceder a él. De allí surge mucho del material citado en este capítulo.

Al comienzo de nuestra investigación intentamos saber en cuántas películas había trabajado Vlasta Lah como asistente de dirección y cuándo exactamente comenzó a trabajar en los estudios. Ya comentamos el tema de “Catamarca, tierra de la Virgen del Valle”. Las primeras películas en que supuestamente trabajó como pizarrera son de 1942, según la investigación de Daniel López (López, 2016) y los títulos serían “Sendas cruzadas” (Belisario García Villar y Luis Morales, 1942)¹⁶, “Melodías de América” (Eduardo Morera, 1942), “En el último piso”, “Cruza” (Luis Moglia Barth, 1942) y “Los hijos artificiales” (Antonio Momplet, 1942). Aunque en los créditos no figura esa tarea, por lo cual no podemos corroborar estos datos. Hay, sin embargo, un hecho llamativo con respecto a dos de estas películas. La asistente de dirección de ambas es otra de las pocas mujeres que desempeñó ese rol en el período: Alicia Míguez Saavedra, otro personaje olvidado para la historia del cine. Margarita Bróndolo, a quien nos referiremos en detalle más adelante, cuenta que ella misma cortó los negativos de la mayoría de las películas que produjeron los Estudios San Miguel y no está acreditada en ninguna. Si bien esta invisibilización la sufrían todos los trabajadores, la mayoría de los rubros que no aparecían en los créditos eran los que ocupaban las mujeres, como el citado “cortadora de negativos” o “pizarrera”.

Para 1943 Vlasta tiene la oportunidad de ser asistente de dirección por primera vez, en “Casa de muñecas” (Ernesto Arancibia, 1943) y aunque durante el resto de 1943 y 1944 no se estrenará otro film en el que haya trabajado, continuó con su labor en dos que se estrenaron años más tarde. Tales son los casos de “La dama duende” y “Besos perdidos” (Mario Soffici, 1945). Si bien chequeamos los créditos de la mayoría de las películas de 1943 y 1944 producidas por Estudio San Miguel (las que aún se conservan) y fotos de diferentes rodajes de esos años, no descartamos que haya participado en alguna más.

A partir de 1945 su labor se hará no sólo más asidua sino que seguirá asistiendo a grandes directores como Carlos Schlieper o Hugo del Carril entre otros.

Para el año 1946 no solamente es asistente de Saslavsky nuevamente, en su película “Camino del infierno” (1946) sino que también asiste a Jorge Jantus en “Inspiración” (1946), pero esta vez por fuera del Estudio San Miguel, para Sur Cinematográfica Argentina, trabajo que comienza en febrero y le llevará casi un año, como comienza a contar en una carta de abril de 1946:

¹⁶ En este film Catrano Catrani ofició de supervisor de la filmación, lo que aumenta las probabilidades de que Vlasta haya formado parte del equipo.

Recibí tu penúltima carta en un momento de mucho trabajo. Tenía razón al organizar una película sobre la vida de Schubert. Hace dos meses que ya entramos en la galería, el trabajo es fuerte pero al menos los domingos se descansa.

Para la siguiente carta, de agosto, cuenta:

Acabo de terminar de colaborar en la película "Inspiración" La vida de Schubert. Es una película simple, sin pretensiones, monótona a pesar de la hermosa música. Trabajé mucho y gané poco, pero hay que resistir, soportar muchas injusticias sólo para quedarse en el medio y no dejando que se cierre ese círculo mágico que entonces es tan difícil de reabrir. En una semana o dos espero empezar otra película con un director de policiales, que ahora están tan de moda, "La Senda oscura".

El director al que se refiere es Moglia Barth. No tenemos constancia de que Vlasta haya finalmente trabajado en esa película, no figura ni en los créditos, ni en las fotos de rodaje o en la carpeta de prensa de Estudios San Miguel. Lo cierto es que para enero de 1947 Vlasta ya estaba con otro proyecto: *"Trabajé mucho. Apenas terminé "Inspiración" inmediatamente comencé "Los hijos del otro" una película cómico-sentimental dirigida por Catrano Catrani."*

Durante la primera mitad de la década del '40, el material filmico escaseó debido a la negativa del gobierno de Estados Unidos de proveerlo a la Argentina por su posición neutral hacia la guerra. Esto explica, quizás, que Vlasta (y también Catrano) hayan aumentado notablemente su ritmo de trabajo a partir de 1946:

Nosotros también nos estamos normalizando... Perón ha ganado las elecciones [...] ¡¡Esto significa que tendremos película (fílmico)!! Estos cinco años han sido un poco duros, trabajando a intervalos, creo que le vino bien en Catrano; al no tener que trabajar en cine aceptó dirigir teatro y radio por lo que se perfeccionó y al mismo tiempo su nombre siguió circulando entre el público. (Abril)

La radio fue, para muchos artistas, una forma de mantener sus ingresos mermados a causa de los problemas que atravesaba la industria cinematográfica debido a la falta de material virgen.

En algún momento durante la década del '40 la familia Catrani-Lah se muda a los chalets enfrente de los Estudios San Miguel. Víctor Catrani cuenta que su infancia la pasó allí pero no recuerda en qué momento exacto se mudaron de la casa de Villa Devoto. Si tuviéramos que esbozar una hipótesis, esta sería entre los años 1942 y 1943, cuando Vlasta comienza a trabajar asiduamente en los Estudios. A la par, en el Anuario Cinematográfico de Cine Prensa de 1943 (p. 388), Catrano Catrani ya figura como director de Estudios San Miguel, por lo cual no sería raro que le dieran, como vivienda, alguno de los chalets. Uno de los primeros recuerdos de Víctor es estar jugando con los decorados de “Su mejor alumno” (Lucas Demare, 1944). También recuerda haber vivido al lado de Narciso Machinandiarena, hermano del dueño de los Estudios.

Como anunció en su carta anterior, 1947 será el año de producción de “Los hijos del otro” (Catrano Catrani), también llamada en un inicio “Un día de sol”, según se desprende de los documentos del Estudio. En ellos también figura una hoja que luego se distribuiría para que la prensa cinematográfica publique en donde se confecciona una suerte de trivia de la película titulada “Sabía usted que...”. Entre varios datos de color se lee:

El director Catrano M. Catrani cuenta en su esposa con una ayudante de revelantes [sic] condiciones, la Sra. Blasta [sic] Lah, que no descuida ni el menor detalle, manteniéndose al tanto de los pormenores de la filmación?

Daniel López afirma que en ese año Vlasta asiste a Luis Mottura en “Vacaciones” (1947) pero no hay constancia de ello ni en los registros de Estudio San Miguel ni en los créditos del film. Los siguientes años serán los más prósperos sin duda en su carrera como Asistente de dirección no tanto por la cantidad de films (nada despreciable por cierto) sino por la envergadura de esas producciones y sus directores. En 1948 Catrano filma “Los secretos del buzón” (1948); tanto en este film como en la mayoría que filmó en su carrera, Vlasta no aparece acreditada pero, en varios casos, tenemos la certeza que trabajó en ellos. Por caso, de esta película contamos con tres fotos del casting en donde se encuentran tanto Vlasta como su marido audicionando actrices. Por otro lado, Daniel López nos comentó que, en una entrevista, Catrano le confesó que Vlasta fue su asistente en casi todo lo que dirigió.

En una entrevista previa a dirigir su primera película, Vlasta, al contar su experiencia como asistente, elige nombrar apenas cuatro películas en ese rol: “La dama duende”, “La serpiente de cascabel” (Carlos Schlieper, 1948), “Pobre mi madre querida”

(Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948) e “Historia del 900” (Hugo del Carril, 1949). Acto seguido cuenta que, en las películas de Catrano Catrani, ofició de “Jefa de producción” (La Razón, 1960). Hay otro dato de suma relevancia que no hay que soslayar. A diferencia de la inmensa mayoría de los técnicos y directores del cine nacional, Vlasta Lah había recibido una formación técnica de primer nivel en el CSC cuando, lo normal para esas épocas, era que los técnicos se “formaran” en el hacer. Víctor Catrani nos confesó que muchos directores se “peleaban” por tenerla de asistente pues ella, en numerosas situaciones, podía resolver escenas y planos, gracias a su pericia, que ellos no podían; es decir, que muchas escenas, quizás algunas de las más clásicas del cine nacional, pudieron haber sido directamente dirigidas por ella. Dos casos en particular podemos citar a este respecto. Vlasta fue la asistente de dirección del debut como director tanto de Hugo del Carril en “Historia del 900” como de Ralph Pappier y Homero Manzi en “Pobre mi madre querida”. En el primer caso, al ser él también, el protagonista y al tratarse de su primera experiencia detrás de las cámaras, no es descabellado abonar a los dichos de Víctor; en el segundo, si bien ambos noveles directores tenían vasta experiencia en la industria (como Del Carril), no era así dirigiendo. Muy posiblemente Vlasta se haya “cargado al hombro” muchas escenas de ambos film. Como dato accesorio, Víctor (quien luego trabajó como técnico para el astro del tango) cuenta que el cantor y Vlasta forjaron una bella amistad en esa época. De hecho, en su primer film, cuando el personaje que interpreta Alba Mujica va al cine, ve una película suya (Una cita con la vida, 1958). Con respecto a la dupla Pappier-Manzi, la volvieron a convocar para “El último payador” (1950), por lo que deben haber quedado satisfechos con su labor.

En las primeras épocas de los Estudios, Vlasta conoce a otra mujer que sería, también, una pionera: Margarita Bróndolo, mítica cortadora de negativos. Junto a ella, Vlasta dirige su primer cortometraje, con una singularidad:

Pero nunca me dejaron compaginar. Bueno, una vez estuve en un equipo de mujeres, compaginé algo. ¿Te acordás de Vlasta Lah, que dirigió Las modelos al comienzo de los '60? Estaba casada con el director italiano Catrano Catrani y me hice amiga de ella, en esas fechas asistente de dirección. Había hecho el guión y el encuadre de un corto, a mí me dio la compaginación, tenía una script y así, mujeres en todas las secciones. Vlasta se puso a hacer ese corto por su cuenta,

*filmaba cuando terminaba de trabajar, mandaba el material al laboratorio y al otro día yo limpiaba el negativo, lo manda a copiar. Como yo era la compaginadora, ella se sentaba a mi lado en la moviola y compaginábamos fuera de horario. Después de que se iba toda la muchachada, yo tenía permiso de usar una moviola. Pero se armó una batahola porque los ayudantes del compaginador pensaron que les quería sacar el trabajo, no entendían que lo hacía por gusto. Lo que les molestaba era verme a mí en la moviola, porque resulta que sabía más que los que recién llegaban.*¹⁷

Al entrevistar a Víctor Catrani sobre este material, él sólo recordaba que trataba sobre un sapo, no pudo aportar más datos salvo que se filmó en los fondos de los Estudios San Miguel, que eran prácticamente el campo y que él era muy chico, tenía quizás 3 o 4 años. Lo que nos permite datar el corto entre 1941 y 1943. Es verdad que Margarita y Vlasta pudieron conocerse antes por trabajar en el mismo lugar, pero, de hecho, en la segunda quincena de abril de 1943 comienza el rodaje de “Casa de muñecas”, película en la que trabajaron ambas¹⁸.

Volviendo a la discriminación que sufrió Bróndolo, la cortadora de negativos seguía con su relato:

*Yo no sabía dónde meterme. Le expliqué que sólo iba a compaginar después de hora, que lo hacía con la señora Vlasta, que quería dirigir... Ay, no te puedo hablar de la lucha de una mujer por trabajar en el cine. Fue tremendo. Ciento por ciento machista...*¹⁹

Es muy probable que Vlasta haya sufrido esas injusticias en carne propia, a pesar de (o quizás más aún por) ser la esposa del director del estudio. Todavía quedaba más de una década para que la aspirante a directora pudiera ver realizado su sueño.

Peronismo

Cuando los Estudios San Miguel dejaron de producir filmes, en 1952, Vlasta quedó sin más trabajo que asistir a su marido en los filmes “Alas argentinas” (1952) y “Luz en el

¹⁷ Soto, M. (09 de marzo de 2007). *La dama del celuloide*. Página 12.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3231-2007-03-09.html>

¹⁸ Vlasta Lah figura acreditada y Margarita Bróndolo cuenta en el documental “Negro sobre blanco” (Eduardo López, 2013) que trabajó en ese film.

¹⁹ Soto, M. *Ibid*

ocaso” (1953)²⁰. Pero para septiembre de 1953 realizará una actividad novedosa: dirigir una escuela de cine. A partir del trabajo de investigación realizado por Karina Muñoz y Yanina Leonardi (2016) y el relevamiento de la revista Mundo Peronista y el fondo Isaac Rojas²¹ pudimos conocer más a fondo el contexto en el que la directora estuvo al frente de esa escuela.

Las Unidades Básicas (en adelante UB) durante el primer peronismo fueron reemplazando paulatinamente a los diferentes centros, ateneos y demás organizaciones que apoyaron a Juan Domingo Perón convirtiéndose en células partidarias que, a pesar de la imagen que intentaron dar sus detractores, se preocuparon sensiblemente por la cultura de las clases populares y las actividades artísticas. Cuando en 1951 se crea el Partido Peronista Femenino (en adelante PPF) muchas de estas UB “ordinarias”²² ofrecieron asistencia y actividades exclusivamente para mujeres. Estas UB debían procurar “una mayor instrucción y cultura de la masa popular” (Mundo Peronista, N° 49). La que más se dedicó a estos propósitos fue la Unidad Básica Cultural Eva Perón, antes Ateneo Cultural, dirigido por Fanny Navarro. Esta se encontraba en pleno centro porteño (Diagonal Norte y Florida).

Así como la mencionada Navarro, otras figuras reconocidas del ámbito artístico participaron de las diversas áreas de formación. Una de ellas fue Vlasta Lah, quien, a partir del 18 de septiembre de 1953, dirigió la Escuela Superior de Arte Cinematográfico²³. No existen en estos archivos ninguna mención a las actividades que se desarrollaron en la escuela ni detalles de su funcionamiento y, por desgracia, en la correspondencia de Vlasta sólo se menciona su final, ocurrido junto al golpe de estado de la autodenominada “Revolución Libertadora”. En el Archivo General de la Nación constan tres fotografías de Vlasta durante diferentes actos del Ateneo. En una de ellas está junto al General Perón en un acto en el cual se inauguraron diversas instalaciones, según detalla el reverso, el 18 de septiembre de 1953, cuando inician las actividades. En otra se halla junto a un gran grupo de mujeres y hombres pero no hay detalles en el reverso sobre el motivo de la reunión (en la ficha figura como “acto realizado en el Ateneo Cultural Eva Perón). En la última la vemos aplaudiendo (en primera fila), durante la visita de un periodista inglés al Ateneo el 14 de octubre de 1954.

²⁰ Lopez (2014) los nombra, pero no pudimos encontrarlos por lo que suponemos que son filmes publicitarios

²¹ Particularmente el Libro de Resoluciones del Partido Peronista Femenino de la Capital Federal

²² Las otras se denominaban “gremiales”, todas debían estar enmarcadas en alguna de estas dos.

²³ Libro de Resoluciones del Partido Peronista Femenino de la Capital Federal, resolución N° 104, p.120

La primera duda que nos surgió fue de qué manera Vlasta entra en contacto con el peronismo. Víctor Catrani menciona que su padre era anti-peronista y que su madre se fue haciendo peronista por influencia de una actriz paraguaya²⁴. La mujer que trabajaba en su casa, en el departamento de la calle Esmeralda 1375 en donde vivieron hasta el deceso de ambos, también era peronista y tenía el singular nombre de Pura. Al revisar el Fondo Isaac Rojas, en el libro de resoluciones aparece mencionada una tal Pura Remón como prosecretaria del Ateneo Cultural²⁵ en donde Vlasta dictará las clases. Es, quizás, una coincidencia, aunque nos cuesta creerlo. O bien Pura llevó a Vlasta al Ateneo o fue lo opuesto, a partir de la nueva posición de poder que detentó la directora, pudo darse el caso, incluso, que se conocieran allí.

Sobre su situación en el Ateneo, en febrero de 1956, durante el gobierno de facto, Vlasta le cuenta a Neva:

Terminé trabajando "gratis" por una causa que ya me estaba dando náuseas y de la que no podía deshacerme para no dejar caer las consecuencias sobre Catrano. Había listas negras y quienes caían en ellas cerraban cualquier oportunidad laboral.

Aquí ella deja entrever que su labor fue casi “obligada” para que su marido no entre en una lista negra. A partir de esto se comprende los comentarios muy irritados para con el gobierno peronista. Sin embargo, se nota en ella una profunda aversión para con todo el arco político y los militares en particular:

Ya no creo en ningún gobierno. Todos hablan en nombre de la "patria" pero mientras tanto se llenan los bolsillos, hasta que otra revolución los ahuyenta para empezar de nuevo. Los países de América del Sur no avanzan por golpes y revoluciones. Deberían abolir el militarismo porque siempre hay un par de generales y coroneles que se hacen cargo del poder. [...] Los que no han robado son juzgados por traición a la patria, por el simple hecho de que sirvieron a Perón.

De todas formas, como toda persona (especialmente las que ocuparon cualquier tipo de cargo) que formó parte directa o indirectamente del gobierno peronista, fue interrogada e investigada:

²⁴ Víctor la nombra como Dorita Normí o Noemí, pero no pudimos hallarla con esos nombres.

²⁵ Libro de Resoluciones del Partido Peronista Femenino de la Capital Federal, resolución N° 103, p.117

[...] cuando supieron que no tenía automóviles, propiedades horizontales y depósitos bancarios en ese entonces me hicieron sentir una gran admiración por no dejarme seducir por los negociados peronistas.

Al final, en lugar de un interrogatorio, fue una agradable charla de tres horas acompañada de tazas de café y cigarrillos norteamericanos. Al final me ofrecieron todo su apoyo para lo que necesitaba... ¡Seguro que aprovecho! Mi escuela pasa al Ministerio de Educación, ya he tenido varias conversaciones con el Director General de las Escuelas de Arte de Argentina para estudiar la nueva organización y financiamiento.

Además de expresar su molestia por la situación, estas líneas dejan entrever un dato que quedará pendiente de investigación²⁶ y es qué pasó con esa escuela de cine. No hay en las cartas posteriores ni nos ha mencionado su hijo nada acerca del futuro de ese emprendimiento por lo que, intuimos, culminó junto al gobierno de Juan Domingo Perón.

Respecto de su posición ante el peronismo, que queda clara para 1956, se abre una duda al entrevistar a Graciela Cúneo, su ex nuera, quien da una visión distinta. Graciela es hija de Dardo Cúneo, quien apoyó la candidatura de Frondizi e, incluso, formó parte de su gobierno como Secretario de Prensa. Catrano y Vlasta también eran amigos de la familia Frondizi –la suegra del ex presidente fue fundamental en esos primeros años en la Argentina para ayudar a integrarlos a la sociedad vernácula–. Hay que hacer la salvedad, nada desdeñable en este caso, de que Graciela conoce a Vlasta en 1966 y ella la recuerda como una gran admiradora de Eva Perón y a ambos como simpatizantes del peronismo. Hicimos hincapié en esos dos momentos históricos (1956 y 1966) pues, quizás, ellos, como tantos otros argentinos especialmente de clase media, experimentaron un sentimiento de “anti antiperonismo” según explica María Estela Spinelli (2013) en su trabajo sobre las clases medias y el peronismo entre 1955 y 1973. No es la primera vez que Vlasta cambia de opinión con respecto a un gobierno o una figura política, pensemos, si no, en su ambivalente relación con Mussolini y el Partido Fascista.

La caída del peronismo y las políticas en torno al cine argentino que implementó la autoproclamada Revolución Libertadora (o la total ausencia de ellas), junto a la

²⁶ Al momento de escribirse estas líneas, las bibliotecas se hayan cerradas imposibilitándonos acceder a los archivos del Palacio Pizzurno del Ministerio de Educación donde, tal vez, haya información al respecto.

coyuntura nacional y mundial de decadencia de los grandes estudios llevaría a una crisis estructural de la industria que tardó años en recuperarse. En ese contexto, la pareja deberá, una vez más, reinventarse.

Cortos y films publicitarios

Caídos los Estudios San Miguel y frustrada la experiencia educativa en el Ateneo Cultural Eva Perón, la pareja inicia, como gran parte de los protagonistas del cine argentino para esa época, la etapa de la independencia. Esto no se refiere necesariamente a cuestiones estéticas sino, principalmente, a tener que generar y gerenciar sus propios proyectos o bien trabajar bajo contratos puntuales. Catrano Catrani ya había iniciado este camino desde comienzo de los '50 convirtiéndose, además, en productor de sus propios films y participando en la realización de un noticiero cinematográfico conocido como Cine Revista junto a Marcos Casado Sastre. Vlasta, por su lado, incursionó en el creciente mundo de la publicidad. No quedan muchos registros sobre ese trabajo y tampoco, aún, hemos encontrado esos films, aunque intentaremos reconstruir esa experiencia.

Tenemos muchas evidencias de que Vlasta realizó por lo menos dos cortometrajes para la empresa Atanor que, según investigación de Daniel López (2014), se titulan “La química en su bienestar” (1957)²⁷ y “Conozca Atanor” (1958). Víctor Catrani recuerda que uno de ellos fue en Córdoba. Poseemos dos fotos en donde están Vlasta y su hijo junto a Aníbal di Salvo²⁸ y el resto del equipo. El primero de ellos, seguramente se filmó o bien a finales de 1955 o en los primeros dos meses de 1956 ya que Vlasta le escribe a su hermana el 27 de febrero de 1956:

Hago documentales de propaganda, no lo hago para ahorrar dinero sino para comprar cosas para mí, para Víctor o para la casa. Víctor se quedó en Córdoba, lo necesitaba [...]

También sabemos que estas producciones fueron en color a partir de dos fuentes: por un lado, en la entrevista del diario La Razón con motivo de la ópera prima de Vlasta, al recorrer su carrera dice: “[...] *filmó ya un documental en colores sobre la industria química*” (1960).

Además, López asegura que Vlasta filmó una publicidad para tomates Inca (López, p. 66) sin más detalles. Víctor cree que esa publicidad fue televisiva y que se realizó luego

²⁷ Este dato fue confirmado por Víctor Catrani

²⁸ Según Daniel López, que lo entrevistó, éste participó en el segundo cortometraje.

de las de Atanor. Nos hemos comunicado tanto con Inca como con Atanor pero en ningún caso poseían ni las publicidades ni ningún otro registro documental sobre ellas. A su vez consultamos al especialista en historia de la publicidad Raúl Manrupe, quien además trabaja en el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken²⁹ pero no pudo aportar pistas. A su vez, nos explicó que el trabajo de búsqueda y catalogación de material fílmico suele darse a la inversa: uno encuentra un material y luego intenta identificar el año y el autor, lo que nos deja las esperanzas de poder encontrarlo en el futuro. Lo que es claro es que Vlasta Lah se iba aproximando cada vez más a su sueño de dirigir su primera película.

Las Furias

*¿Por qué motivo Vlasta Lah recién inicia su carrera como directora, luego de una experiencia intensa como asistente?
¿Cuáles fueron las causas que la postergaron? La entrevistada da su propia respuesta con parquedad:
-Por ser mujer. Si no, hace diez años que estaría filmando.
Hace diez años que estoy en condiciones de hacerlo. (La Razón, 1960)*

La historia de la producción de “Las Furias” puede remontarse a 1958, cuando Catrani estrena “Alto Paraná”. Ese filme, de producción propia, filmado en Argenscope³⁰, a color y con numerosos paisajes naturales del interior, fue un enorme éxito de taquilla³¹, permaneciendo 17 semanas en cartel. Este triunfo, corroborado por Víctor Catrani, quien trabajó de asistente tanto en este filme como en la ópera prima de su madre, le brindó a la pareja una estabilidad financiera y fondos suficientes para que “ProduCCiones Catrano Catrani” pudiera afrontar el gasto que suponía la primera experiencia de Vlasta Lah al frente de un largometraje de ficción –la directora se quejó de haber rodado solamente 12.000 metros de películas, de los cuales se utilizaron 3.000, cuando en Europa se utilizaban 60.000³².

²⁹ Raúl Manrupe se encarga de todo el material referido al cine publicitario argentino.

³⁰ Formato ancho similar al Cinemascope.

³¹ Rubén Cavallotti, en 1961, filmaría una secuela llamada “Don Frutos Gómez”, también con Ubaldo Martínez como protagonista.

³² Nota extraída del sobre de “Las furias” en la Biblioteca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, lamentablemente no figuraban datos sobre el diario y su fecha de publicación.

Pero también podemos encontrar sus orígenes allá por los comienzos de la década del '40, cuando Vlasta reunió a un grupo de técnicas para filmar un cortometraje y sus experiencias en el ámbito publicitario como directora a finales de la década siguiente. Nos referimos a “gasto” anteriormente pues Víctor nos comentó que desde el principio sabían que el filme no iba a ser un éxito en taquilla por el tema elegido, aunque nos reservamos el derecho a duda. Si bien “Las furias” trataba sobre el drama de cinco mujeres, algo poco común aún en el cine nacional, y no tenía un gran despliegue de escenarios ni acción, también es verdad que la obra de teatro original había sido un gran éxito al momento de su estreno en 1950³³. Sumado a esto, se reunió un elenco de estrellas que nunca antes (y tampoco luego) se había reunido: Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Aída Luz, Alba Mujica y Elsa Daniel. Todo esto nos hace pensar que la producción no fue un “capricho” de Vlasta para sacarse las ganas de dirigir, sino que era un proyecto serio que, a juzgar por la prensa de la época, generó muchísima expectativa. La inclusión de Mecha Ortiz en el reparto conlleva una particularidad quizás desconocida; en un reportaje durante la filmación de la película “Vacaciones” en la que, según López, Vlasta fue la Asistente de dirección, Mecha expresa su deseo, en el futuro, de dirigir una película:

-¿Se atrevería a dirigir una película?

-Es una esperanza que acaricio desde hace mucho tiempo, espero perfeccionarme en la técnica, para luego satisfacer tan caro anhelo...

Si bien no pudo llegar a hacerlo, por lo menos le queda el consuelo de haber sido protagonista en la primera experiencia en la dirección de otra mujer. Sobre la propuesta para protagonizar el film, Mecha cuenta en su biografía:

Hacia tiempo que no filmaba, cuando recibí la visita de Catrano Catrani y su esposa, Vlasta Lah. Vinieron a verme para hablar, muy concretamente, de un proyecto inmediato. Se trataba de hacer la versión cinematográfica de una obra teatral de Enrique Suárez de Deza (“Las Furias”) que había tenido mucho éxito en el teatro.

La idea tenía varios elementos tentadores: un buen argumento, la originalidad que sólo actuarían 5 personajes, todos

³³ De hecho, Alba Mujica repitió el papel que interpretó en el teatro para el filme.

femeninos y la dirección la ejercería, por primera vez en el país, una mujer. Precisamente Vlasta Lah.

Conocía la comedia y acepté, alentada por el elenco que integrábamos Olga Zubarry, Aída Luz, Alba Mujica, que la había hecho en teatro y Elsa Daniel, que había debutado conmigo con “El Abuelo”

[...] Comenzamos a filmar en junio y me sentía comodísima y hasta mimada, por mis compañeros de elenco.

Tuvieron que maquillarme para envejecerme, ya que hacía el papel de madre así que con pinceles y pinturas, me agregaron años porque el personaje lo requería y nunca fui de las que me importó aparecer con una arruga más o hacer un papel de mujer grande. (Ortiz, p. 350)

La decisión de elegir un elenco casi exclusivamente femenino (aparece brevemente Guillermo Bredston y el propio Catrano Catrani, al que no se le ve la cara) se le suma la decisión de contar con otras mujeres detrás de cámara, aunque en la nota hecha por la revista Platea, se exagere esto. La nota se titula “*SE REUNEN LAS FURIAS. Olga Zubarry, Elsa Daniel, Aída Luz, Mecha Ortiz, Alba Mujica y Vlasta preparan un film en el que frente y detrás de la cámara todas son mujeres*” (Platea, N° 20, p. 5). La realidad es que las mujeres que participaron del film fueron Otilia de Castro como directora de arte y escenografía, Delia Manuele como una de las montajistas, Elsa Piccone en peinados, María Ester de López como modista y Perla Paonessa como segunda ayudante. Este último es un caso llamativo. Perla, según la bajada de una de las fotos, vivía en el mismo departamento que Alba Mujica y usaba el mismo tipo de pantalones, algo que parecía llamar la atención del cronista. A su vez, ellas dos son las testigos del casamiento de Bárbara Mujica y Oscar Rovito, lo que nos hace suponer que tenían una relación de amistad que excedió al film. Perla además aparecerá, como actriz, brevemente en una escena del segundo film de Vlasta.

Las dos entrevistas que se le hacen a la novel directora en la revista Platea están llenas de comentarios machistas rayando con la falta de respeto, como el que le hacen a la escenógrafa:

“También la escenografía estará hecha por una mujer: Otilia de Castro, otro nombre nuevo en el ambiente”. El periodista la espeta a Otilia: “¿Sabe usted algo de escenografía?”

También, como era de esperarse, se pone en duda sus capacidades como directora a la vez que le recuerdan que es “la esposa de”:

A propósito de su esposo: ¿cómo ve él que usted le invada el terreno? ¿La ayuda en la adaptación del libro o en los preparativos de filmación?

—En absoluto. Si me equivoco quiero que la responsabilidad sea toda mía. Además sería muy difícil que colaborásemos en ese sentido, pues mi visión del cine es muy distinta a la de él.

¿En qué difieren ustedes?

—Bueno... a él le gusta el color, el cinemascopio, los exteriores, la naturaleza... Yo prefiero el interior de la casa y el de los personajes. Por eso el cine que más me gusta es el inglés.

La experiencia del film no está vista como un hito de empoderamiento³⁴ femenino sino más bien como un juego, una aventura. En las notas previas de la revista Radiolandia se hace frecuente alusión tácitamente (o no tanto) a la sorpresa de ver tantas mujeres juntas que no se peleen: “*Un elenco de rara armonía se reunió en ‘Las furias’*” (Nº 1686, pp. 74-75) o “*Un ejemplo de contracción ofrecieron, al ser filmada ‘Las Furias’, las notables intérpretes de su elenco*” (Radiolandia, Nº 1679, p. 63). Años más tarde, Aída Luz recordaba esta situación:

Las revistas de la época estaban esperando que se produjera algún encontronazo, pero lo cierto es que nos llevamos realmente bien. Yo había trabajado en largas temporadas con Mecha y ella atravesaba un mal momento, aunque nunca soltó prenda en el set. (Posadas, 2012, Mecha Ortiz, p. 15)

También se hacía alusión a rasgos llamativos como, por ejemplo, el papel de Elsa Daniel, muy distinto al de la “ingenua” que interpretó durante casi toda su carrera (cuestiones que difícilmente se hubieran resaltado en un actor masculino): *La ‘nueva’ Elsie Daniel, estrella de un film singular* (Radiolandia, Nº 1679, p. 62), o:

Elsa Daniel afirma que no conocía la obra de teatro, pero que la entusiasmó la idea de trabajar por primera vez bajo la dirección de una mujer y en un papel que cambió en su trabajo habitual.

³⁴ Aunque en aquella época no se utilizara ese término

-Siempre he hecho chicas buenas, “ángeles”. Esta es la primera vez que me toca hacer una criatura siniestra, un pequeño monstruo. Creo que pocas veces se da en la carrera de una actriz joven un papel de tanta importancia. (Platea, N° 25, p. 24)

Su personaje es de, alguna manera, la contracara del de la amante pues también se pretende una mujer independiente y “moderna”, pero, en ella, todo es una cáscara, pues no tiene un trabajo, por lo que depende, como todas, de la plata del padre. Además, su “libertad sexual” tiene más de cinismo que de placer, pues lo único que quiere es que los hombres la mantengan. Lo único que tiene claro es que no quiere ser como las mujeres de su familia, pero todavía no sabe bien qué quiere ser, aunque ella pretenda saberlo.

Sobre la obra, en esa entrevista Vlasta responderá por su elección como material para su primera película:

“Mi salto a la dirección de una película, después de largos años de ayudantía junto a mi esposo, tenía que realizarlo con un libro que tuviera fuerza dramática. Leí muchas obras pero cuando el autor Suárez de Deza me hizo llegar ‘Las Furias’ sentí como si el libro fuera una serie de explosiones en cadena. Me apasionó y decidí llevarlo a filmación” (Platea, N° 25, p. 24)

Tampoco es llamativo que decidiera adaptar una obra de teatro. De joven ya había expresado su inmenso amor al teatro y en varias ocasiones durante los años siguientes le pedirá a su hermana que le recomiende obras italianas para traducir y tratar de colocar en el mercado teatral³⁵.

Yendo específicamente al film, intentamos hacernos del libro teatral sin éxito. El historiador Matthew Losada, a quien entrevistamos durante la escritura de su libro sobre las directoras previas a María Luisa Bemberg (2020), nos comentó que también hizo una búsqueda extensa de ese material y que, incluso, en Argentores, el libro figura en el catálogo, pero no está físicamente. Este tampoco figura en ninguna de las bibliotecas de teatro que consultamos.

³⁵ Sobre este aspecto profundizaremos en un capítulo posterior.

Sin embargo, a partir de la investigación de Losada y la nuestra pudimos llegar a establecer ciertas diferencias entre obra y película, algunas nos las devela la propia Vlasta en esta entrevista:

El periodista le pregunta si recibió alteraciones respecto al original:

—Solo las necesarias para darle vida a los sucesos que en el original eran referidos por el diálogo. Por ejemplo el robo del traje a la Hija que realiza la Hermana y la escena de la borrachera de ésta; la visita de la Madre a la Amante, y, en fin, esa mayor movilidad que permite sacar a los personajes del ambiente único original para llevarlos por toda la vieja casona. Será mi primera labor de directora; por eso no quiero decir más. Los resultados dirán con mayor elocuencia si se ha justificado mi ansiado paso a la dirección absoluta... (Platea, N° 25, p. 24)

En una crítica posterior al estreno, mientras el crítico denosta al film, nos da alguna otra pista:

Respetuosa de ese material hasta la sumisión, la puesta en escena de Vlasta Lah mantiene también todas sus estructuras teatrales (separaciones de actos, entradas y salidas de personajes), exige de la interpretación una factura escénica, y parte del error de suponer que el mero acercamiento de la cámara a los personajes basta para transformar en cinematógrafo ese juego.

No es sin embargo desde el punto de vista técnico que importan los reparos, desde que la realización consigue, al menos, un tono académicamente correcto, y en dos momentos, inclusive (el prólogo y el delirio sexual de la hermana), justamente en los que escapan a la implacable verbosidad de Suárez de Deza, alcanza a elaborar composiciones imaginativas. El yerro está sustancialmente en la falsedad de los diálogos y situaciones, en la fidelidad con que la realizadora se apega a ellos. (La Prensa, 1960)

Más allá de las críticas feroces que recibió, podemos hacer importantes inferencias en relación a las diferencias entre texto y película y estas no son menores ni en cantidad ni

en importancia. En principio, que la escena entera de la madre yendo a ver a la amante de su hijo sea una creación de Vlasta nos habla de una postura de vanguardia en lo referente al papel de la mujer en la sociedad, algo que no estaba casi presente en el cine argentino. Esta problemática la explotará aún más en su segundo filme. Para quienes no vieron “Las Furias”, explicaremos brevemente el argumento y la escena: un hombre deja su casa por la mañana para ir al trabajo pero nunca vuelve. La casa está habitada por cuatro mujeres: su madre (Mecha Ortiz), su esposa (Aída Luz), su hermana (Alba Mugica) y su hija (Elsa Daniel); los personajes no tienen nombre e incluso así se las nomina en el afiche. Todas ellas dependen del sueldo del hombre y tienen una vida llena de frustración y desencanto. La madre descubre que su hijo tiene una amante (Olga Zubarry), a la que va a ver a su trabajo. En esa pequeña escena, ella dice cosas tales como “*Después del divorcio me dediqué a los negocios*”, “*La vida de hoy exige a la mujer que tenga su independencia*” u “*odio a las mujeres que lo esperan todo de los hombres*” (en ese caso, todas las que viven con él en esa casa). Su personaje, el que queda mejor parado en la trama, parece ser el portavoz de la ideología de la directora pues, si bien Vlasta se casó y tuvo un hijo con Catrano, fue una mujer muy independiente que trabajó toda su vida, como enfatiza en una carta a su hermana:

Amo mi trabajo, además de ser útil, realmente lo amo. Nunca me han gustado las tareas del hogar ni me acostumbraré a la casa y Víctor está un poco abandonado pero ahora es demasiado tarde para volver atrás. (Abril, 1946)

De todas maneras, amén de las fuertes palabras de la amante, Vlasta no siente desprecio por las demás protagonistas del film, sino que empatiza con ellas:

-Porque no son malas. Lo que sucede es que se ven rodeadas de circunstancias adversas. Todo les es hostil. Ninguna sabe sobreponerse y tratar de embellecer la vida de ese hogar que es un infierno. Cada una vive consumiéndose en su drama íntimo y sin encontrar una mano amiga que la ayude a salir de él.

-¿Cree usted que si la solterona hubiese hallado el amor de un hombre en su juventud o, por lo menos, la ternura de su madre —que se volcó hacia el hijo varón—, no sería distinta?

-Le repito, no son tan malas como aparecen. Son seres que, al verse vapuleados por la vida, reaccionan con agresividad y dureza” (Platea, N° 20, p. 4)

Otra de las escenas creadas por Vlasta es más significativa aún. La hermana le roba un vestido nuevo a la sobrina y se lo prueba en su habitación en donde parece entrar en éxtasis imaginando una vida que nunca pudo tener llegando a masturbarse de una manera casi explícita para luego, en la escena siguiente, tener sexo con el novio de la sobrina. Charlando con diversos especialistas de cine argentino como Ricardo Manetti³⁶ llegamos a la conclusión de que, con mucha probabilidad, sea la primera escena de masturbación femenina de la historia del cine argentino, dato no menor³⁷.

Es llamativo que, a pesar lo de lo expuesto (y como se ve en la crítica de La Prensa) varios críticos le achacan haber respetado en demasía el texto teatral:

[...] si bien se han introducido algunas variantes de forma, toda la estructura narrativa es netamente teatral y depende completamente del diálogo, con el resultado de frialdad que esto habitualmente provoca en el cine [...] (El Herald, N° 1524, p. 314)

Otro cambio que se le critica en la transposición, es haber cambiado el inicio del relato:

Al término del film surge una pregunta: ¿por qué, en este caso, se comienza con la escena final y por qué las 5 mujeres de la trama están reunidas en el automóvil, precisamente, de la amante?

Esta modificación es más que un artilugio narrativo, Vlasta junta a esas mujeres en el mismo coche con el que fueron a llorar la muerte de su ser amado y en esa reunión podemos ver un acto de sororidad. Al morir el hombre, el lazo entre esas mujeres no sólo no se rompe sino que, por el contrario, parece finalmente crearse.

A pesar de la gran expectativa de la prensa previo al estreno del film, las críticas fueron despiadadas, en las que se acusa a la directora de falta de pericia, de apearse demasiado al texto teatral y de excesiva teatralidad en la puesta en escena. Puede sospecharse, en la mayoría, un sesgo machista especialmente por la vehemencia en los comentarios:

Vlasta Lah ha filmado con corrección buscando el interés del auditorio femenino: para atraer al sector masculino tendría

³⁶ Profesor titular de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

³⁷ Durante el gobierno de Arturo Frondizi (1958-1962) hubo una tregua en la censura cinematográfica en el país, lo que, probablemente, haya permitido que esta escena no fuera prohibida o cortada. Sobre este tema ver Invernizzi (2014)

que haber traspuesto el relato a los términos de acción que dan intensidad a las narraciones fílmicas. (El Heraldo, ibid.)

En varias otras se la acusa de falta de liderazgo:

Los intérpretes claman por una conducción. Sólo Aída Luz y a ratos Olga Zubarry eluden con sobriedad distante del drama la línea de una marcación equivocada.

Aquí vemos otro tipo de crítica que iba, empero, en la misma línea, la de menoscabar el talento de la directora o acusarla de no poder controlar su propio film.

El Heraldo va un paso más allá y desembozadamente cuenta en el apartado “Valores” de la obra, en su crítica: “[...] *atracción para el público femenino, la dirección de una mujer.*” (El Heraldo, ibid.)

Otros medios continuarán con ese ataque personal a su directora:

La señora Vlasta Lah, figura desconocida hasta ahora y que se inicia como directora de cine, tiene un lenguaje poco preciso y poco personal; se advierten diversas influencias de escuelas suecas y realizadores franceses que no han sido adecuadamente maduradas. (El Heraldo, ibid.)

En esta nota, cabe decir, hacen también un elogio parcial del trabajo de Vlasta:

[...] y ello imprime un clima especial en la casa, donde todo es hosquedad, malhumor, frases agrias y sordidez moral. Ese ambiente está fijado con firmeza y es la parte más acertada en el trabajo de la directora. (La Prensa)

Aunque rápidamente destacan el gran elenco y la labor del director de fotografía, Julio C. Lavera, como si fuera el responsable de ese mínimo logro que le adjudican. Héctor Grossi, en una especie de tácita competencia con sus colegas para definir quién denigra más a la directora, cierra su crítica de este modo:

Vlasta Lah no es por cierto una realizadora original. A defectos de su trabajo se debe la inconvicción, lindante con lo ridículo, de la difícil secuencia de la sustitución de la muchacha por la tía. Si en un debutante la sobriedad es una condición, en Vlasta Lah dicha aptitud se desvirtúa para caer en pobreza de lenguaje fílmico y en falta de interés narrativo. (Platea, N° 32)

Radiolandia, si bien usa un lenguaje menos abrasivo, tampoco escatima en reprobaciones:

El logro, lamentablemente, no es satisfactorio en virtud de una circunstancia especial que lo impidió: el noviciado, en condición de directora del film, de Vlasta Lah, quien con su presencia, ponía una trascendente novedad en nuestro medio. [...] Todas ellas actúan con seriedad, aunque resulte desparejo el resultado obtenido, como consecuencia, otra vez, de la inexperiencia de la directora [...] (Radiolandia, N° 1694)

Con un tono más “jocoso” y ácido, también apunta a la inexperiencia de la directora:

¿Y cómo es la película?, se preguntará el lector a esta altura de la crónica. ¿Cómo quiere que sea, amigo lector? Lo que podía esperarse de una comedia de Suárez de Deza: cinenovela en movimiento, melodrama en acción. Y también, lo que era dable suponer que una directora debutante –la primera directora del cine argentino– haría: un film con muchos aciertos parciales, pero con una gran inexperiencia de ritmo [...] (Clarín)

La premiere, el 2 de noviembre de 1960 en el Cine Ocean del centro porteño, estuvo plagada de estrellas, entre las que se encontraban Enzo Viena³⁸, Bárbara Mujica, Oscar Rovito, Beatriz Taibo, María Aurelia Bisutti, Francisco Raval, Santiago Gómez Cou, Gilda Louzek, Libertad LeBlanc y Amelita Vargas, entre otros, junto a las actrices del film, hecho que quedó retratado por el Noticiero Panamericano³⁹. Llamativamente no se encuentran ni Vlasta ni Catrano en ese material y como no se conserva el audio de este, no sabemos si esa ausencia está explicada (o quizás estuvieron y no fueron captados por la cámara).

El filme fue un fracaso de público y en la crítica. A pesar de todo, “Las Furias” obtuvo uno de los 15 premios a la producción que entregaba el INC (luego INCAA) cuyo primer premio eran 5 millones de pesos y luego, las siguientes, porcentajes decrecientes de aquel. La película de Vlasta figuró en el puesto 14⁴⁰. Esto les habrá permitido recuperar algo de lo invertido aunque casi con seguridad no el total.

Esta situación es ironizada por un crítico de Clarín:

³⁸ Protagonista, como ya dijimos, de “Una cita con la vida”, película que va a ver “la hermana”, en el film

³⁹ Noticiero Panamericano N° 1067 (1960). Archivo fílmico de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

⁴⁰ Esta votación es muy recordada por la polémica que se generó ante la no inclusión de “Los de la mesa 10”, de Simón Feldman que llegó a judicializarse. Para ampliar sobre este tema Véase España (2005, p. 26)

El Instituto Nacional de Cinematografía, que rechazó la apelación desesperada de los productores de “Los de la mesa 10”, aprobó por unanimidad la inclusión en categoría A de “Las furias”. ¿Habría temido el Instituto la cólera de las nikés⁴¹ de la película?

La revista Cinecrítica también hizo referencia a esta cuestión, dándonos a entender que ni la crítica “comercial” ni la “especializada”, valoraron el film:

Entre los acontecimientos ocurridos en el ambiente cinematográfico durante los últimos dos meses, figura, en primer lugar, la otorgación [sic] de premios a la producción de 1960. Se premiaron películas carentes de todo valor como Obras maestras del terror o Las Furias, sin que tuvieran figuración alguna obras como Shunko, Alias Gardelito, Los de la mesa 10. (Cinecrítica)

Podemos hacer otra interpretación sobre el fracaso comercial de la película. En el año 1960 ya se habían estrenado los primeros films de los directores que luego se conocerían como “La generación del 60” como “El negocio” (1959) o “Los de la mesa 10” (1960), ambas de Simón Feldman; “Prisioneros de una noche” (David José Kohon, 1960) y otros films cuyos directores no están enmarcados en esa categoría pero que claramente comparten una poética y visión de mundo como “El jefe” (Fernando Ayala, 1958) o “El crack” (José Martínez Suárez, 1960). “Las furias”, por un lado, no era un film complaciente, “divertido” ni de acción, sino profundamente amargo y rupturista; por otro, no compartía ni la estética ni otros rasgos del cine independiente que se estaba filmando en ese momento⁴².

El recuerdo posterior de las actrices sobre el film fue bastante disímil. Si bien en su momento algunas de ellas, como Aída Luz, se encontraban muy a gusto con el trabajo de la directora y la filmación:

*Aída Luz agrega su opinión respecto a la directora:
—Sabe lo que pide. Trabaja con seguridad, señalando, apuntando matices que hacen al clima total de la película. Por otra parte estoy muy contenta de trabajar así, diría en equipo...
(Platea, N° 20)*

⁴¹ Hace referencia a Niké, la diosa griega de la victoria, reforzando nuevamente la mirada patriarcal imperante en las demás críticas.

⁴² Sobre este tema revisar Gonzalo Aguilar, *La Generación del 60*, en España (2005, pp. 82-97)

Elsa Daniel también estaba entusiasmada con su nuevo rol. Sin embargo, con la película ya terminada, de acuerdo al trabajo de Abel Posadas:

Hoy día ni ella [por Olga Zubarry], ni Aída Luz ni Elsa Daniel están dispuestas a ver el producto. “Es la peor de mi filmografía”, admite Daniel. “No me interesa en absoluto”, añade Zubarry. “Sólo que fue un gusto que trabajáramos todas sin que hubiera ningún inconveniente. (Posadas, 2012, Olga Zubarry, p. 17)

Mecha Ortiz no guarda un mal recuerdo del film aunque en su biografía, de la que expusimos el extracto en donde habla de “Las furias”, no se refiere al resultado final. Los negativos y positivos del film se encuentran perdidos y sólo queda la copia digital que se pudo hacer para transmitir por televisión, según los dichos de Fernando Martín Peña cuando presentó una función on-line en el festival Bazofi que organiza. Sobre esta cuestión encontramos en el Boletín Oficial N° 21.240 del 28 de julio de 1967 información sobre un juicio entre el INC y Lumiton (distribuidor del film) en el cual se ponían a remate los negativos y las colas de “Las Furias”. Es llamativo (aunque no extraño si conocemos un poco la historia de la conservación del cine argentino⁴³) que el INC no haya decidido quedarse con ese material.

Luego del fracaso en su primera experiencia, Vlasta volverá a intentarlo en 1963.

Las Modelos

El segundo film de Vlasta Lah fue mucho menos ambicioso que el primero, a pesar de contar con muchos más exteriores y un reparto más amplio. Sin embargo, ninguna de sus protagonistas eran no sólo estrellas al nivel de una Olga Zubarry o Elsa Daniel, ni siquiera eran actrices. Para esta ocasión, Vlasta decidió poner a dos modelos en la realidad para hacer el papel de Ana y Sonia: Mercedes Alberti y Greta Ibsen. Junto a ellas hubo un grupo de actores secundarios con granjeada experiencia: Jorge Hilton⁴⁴, Fabio Zerpa, Alberto Berco, Argentinita Vélez y Aldo Mayo. Para el 20 de julio de 1962 el film ya estaba terminado, de acuerdo a la revista Radiolandia (N° 1782, p. 71), aunque pasará más de un año para que pueda estrenarse finalmente.

⁴³ Sobre esta problemática véase Pereira (2015).

⁴⁴ Luego conocido en Europa como George Hilton

Intentamos entrevistar a Fabio Zerpa, uno de los actores del film, pero lamentablemente falleció antes de poder concretar el encuentro. En un correo electrónico, sin embargo, nos dejó un comentario sobre la directora:

Vlasta, era una encantadora mujer, muy afable, enamorada del cine, motor de su vida. Fue un placer rodar la película “Las modelos” que hoy es mítica. Entre toma y toma recordábamos muchas películas y nos emocionábamos con los detalles de las mismas. Hubo un rapport [sic] maravilloso entre ambos.

Más allá de las notas periodísticas anunciando su estreno, es claro que la expectativa fue mucho menor que con su anterior film, esto se nota en la escueta extensión de las notas al respecto. En todas ellas, sin embargo, se remarca no sólo que es la segunda experiencia como directora de Vlasta Lah sino que el argumento es suyo también, aunque la “adaptación” la haya compartido con Abelardo Arias, a quien no se nombra en las notas.

En cierto sentido, “Las modelos” se inserta de una manera más armónica en el tipo de obras que estaban realizando los directores de la llamada Generación del ’60 pues, a diferencia de “Las furias”: las protagonistas son dos jóvenes que interactúan con otros jóvenes (más allá de su trabajo). Además, existen otros aspectos estilísticos acordes sobre los que no nos vamos a extender pues no son el propósito del presente ensayo. Para quienes desconocen el film: “Sonia y Ana son modelos de Pierre, el modista de moda. Sonia ama a Carlos Molina, un muchacho de la alta sociedad que simboliza para ella la evasión definitiva de la mezquindad del barrio, de la pequeñez del mundo de su familia. Quiere además su independencia, igualdad en el trato entre los sexos. Rechaza así al dueño de una agencia de automóviles que le propone matrimonio. Ana es cortejada por Jorge, hijo de un rico estanciero. Conoce a Luis, amigo de Jorge y la duda surge. No sabe ya a quién ama. Pierre también propone matrimonio a Sonia que furiosa lo rechaza. Pierre le cuenta entonces que Carlos va a casarse con una muchacha de su clase. Desesperada Sonia termina aceptando al agenciero, a quién no ama. Ana, en cambio, termina casándose con Luis, enfrentando el futuro con optimismo”⁴⁵.

Si del primer film de Vlasta Lah podemos decir que tiene una mirada “femenina”⁴⁶, el segundo tiene claramente una mirada feminista, tratando problemáticas que aún no estaban en la agenda. Se pueden escuchar frases como “*Todos ustedes tienen una*

⁴⁵ Sinopsis del Catálogo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1963.

⁴⁶ Salvo en el personaje de la amante, que tiene un discurso más cercano al feminismo.

obsesión con la masculinidad” y otras que ya se encontraban de alguna manera en el personaje de Olga Zubarry en “Las furias” como “*Yo creo en la igualdad de los sexos*”. En contraposición, esas ideas también se ponen en tensión entre las dos protagonistas cuando una dice “*Eso del feminismo está bien para las ricas*” aportando una mirada de clase. Lo que se repite constantemente es una opinión sobre los roles de hombres y mujeres en la sociedad, como “*Los hombres no exigen el talento de la mujer*”.

Otro rasgo llamativo del film es la relación entre la trama y la vida personal de la directora, rasgo muy frecuente en el cine de la *nouvelle vague* pero también en el de la llamada Generación del '60⁴⁷. Esto es posible gracias a dirigir un guión propio, rasgo positivo para la crítica del momento como demostramos. Son muchos los puntos en común entre vida y obra, por lo que nombraremos los más destacados.

El mismo film se llama “Las modelos” (Sonia y Ana); recordemos que Sonia se llamaba una de las hermanas de Vlasta y Ana, su madre. Más llamativo aún es que ese personaje se llamaba Ana Rossi y su madre Anna Rocchi. Como relatamos previamente, Vlasta muy posiblemente haya trabajado de modelo de acuerdo a las fotografías de estudio que se tomaba de jóvenes y que poseemos; lo que sí es seguro que su hermana Neva ejerció esta profesión. Incluso, una de ellas hace una defensa de la profesión: “*Soy modelo, no es una profesión que no requiera talento*”. El del film era un tema personal y que conocía de primera mano.

En esta escena que describiremos se halla otra clave: Mientras Ana termina de arreglarse, Sonia pasea por el departamento bohemio de su amiga, observa un dibujo enmarcado en la pared y le pregunta: “*¿Este es tu último capo lavoro?*”, Ana responde desde el fuera de campo: “*¿Te gusta mi auto retrato?*” y Sonia vuelve a preguntar insistente: “*¿Cuándo lo pintaste?*”. Ana: “*En mis horas de soledad*”, Sonia: “*¿No te da tristeza vivir sola?*”, Ana: “*No, me gustaría vivir con mi mamá y mi hermanita... pero ¿quién tiene la plata para alquilar un departamento?*” Sonia: “*¿Y tú papá?*” Ana: “*No lo quiero, es un borracho*”, Sonia: “*¿Y por eso no lo quieres?*”, Ana: “*¿Te parece poco?*”

Como relatamos en el capítulo referido a la familia, el padre de las hermanas Lah era alcohólico y ellas guardaron cierto resentimiento hacia él, especialmente Sonia. También expresa en boca de Ana el profundo amor que tenía Vlasta tanto por su madre como por su hermana.

⁴⁷ Gonzalo Aguilar en España (2005, p. 88) resalta el hecho de que los cineastas de la Generación del '60 se tomaban a sí mismos como los protagonistas de sus historias.

También el hecho de que Sonia termine casándose no por amor sino por dinero con el dueño, mucho mayor que ella, de una agencia de autos se puede relacionar con una situación que aparece en el intercambio epistolar de las hermanas:

*¡No entiendo por qué te hacés tanta mala sangre por Muzio!
¡Olvidalo! Aún sos una hermosa joven, ¿por qué querés casarte
con un anciano veinte años mayor que vos? Encontrá un
hombre de tu edad, ¡o vení aquí a Argentina que hay
demasiados hombres!* (Febrero, 1956)

Hacia la mitad del film, en un bar, se desarrolla una discusión política, otro de los rasgos del cine de la Generación del '60. Más allá de los distintos comentarios, todos concuerdan que lo peor que puede pasar es que vuelvan los militares, recordemos que el rodaje se realizó a mediados del año 1962, cuando Arturo Frondizi ya había sido víctima de un golpe de Estado y el Poder Ejecutivo era comandado por José María Guido, presidente de la Corte Suprema.

Un interrogante surge: ¿Cómo se insertaba Vlasta Lah en ese nuevo cine que había emergido denominado “La Generación del ‘60’”? Para 1960, Vlasta claramente no fue incluida ni considerada dentro de ese variopinto grupo tanto por la naturaleza de su primer film como por su figura misma. Ser “la esposa de” un afamado productor que había sido director de uno de los estudios más grandes del país no era una buena carta de presentación para un grupo de cineastas, escritores y críticos que aborrecían el cine de estudios. El conflicto ya mencionado en torno a “Los de la mesa 10” y la inclusión de “Las furias” en categoría A tampoco ayudó. En cuanto al film, ya mencionamos los rasgos estilísticos y temáticos que lo alejaban del nuevo cine que se estaba realizando. No pasará así con su segunda obra.

Debemos marcar, en principio, que Abelardo Arias, quien comparte con Vlasta la adaptación a pantalla del guión, colaboraba con la revista Cinecrítica, que apoyaba enfáticamente a esos nuevos cineastas, lo que no es un dato menor. Otros rasgos emparentan a “Las modelos” con el nuevo cine. En principio, hablar de política y de cuestiones existenciales y morales se convirtió en una constante de esas obras realizadas de espaldas al público masivo. Ana y Sonia constantemente se cuestionan sus decisiones y tienen charlas trascendentales; también se habla del aburrimiento y del papel de los jóvenes (“las” en este caso) en la sociedad. Otra característica es la ausencia de los padres y cierto agobio por la ciudad que se refleja cuando las modelos viajan a Estancia

Chica, algo que se repite en otros films del período. Pero además de compartir su poética, Vlasta compartirá con aquellos directores su destino:

Ya para mediados de la década, la apuesta había sido perdida y la mayoría de los miembros de la generación (David Kohon, Lautaro Murúa, José A. Martínez Suárez) iniciaban un ostracismo que era el resultado de una batalla perdida. (Aguilar, 2005, p. 90)

Sobre su inclusión o no dentro de aquella generación de cineastas (concepto que no era estrictamente etéreo), el mismo José Martínez Suárez tenía algo para decir:

La Generación del 60 la componen los nombres nuevos, conceptuando como tales a los noveles con seriedad de verdaderos profesionales: Vlasta Lah, Birri, Rodolfo Blasco, Cunill, Dawi, Feldman, Kohon, Kuhn, Minitti, René Mugica, Lautaro Murúa, M.S. (La Nación)

La premiere tuvo lugar en Mar del Plata pero no durante el V Festival Cinematográfico Internacional de aquella ciudad. Esto lo sabemos por Radiolandia (N° 1810, p. 46) que, en febrero, cuenta que la película tuvo otras premieres en distintos lugares del interior con gran éxito. Aún así figura en el catálogo junto a numerosas películas argentinas que se exhibían por la mañana o a traspasnoche para poder “ubicarlas” en el extranjero al momento del estreno⁴⁸. Su estreno en salas porteñas ocurrió recién el 17 de octubre de 1963 en el cine Metro. Es llamativo el tiempo que transcurrió entre el fin del rodaje (julio de 1962) y su estreno. Esto se debió a un conflicto con los exhibidores que dejaron de programar filmes nacionales en reacción al decreto ley 2.979 que establecía una cuota de pantalla para el cine argentino de 1 cada 6 películas extranjeras⁴⁹.

A diferencia de lo que ocurrió con su ópera prima, “Las modelos” recibió críticas bastantes elogiosas en varios aspectos, uno fue la temática:

En términos generales, el tema acusa apreciable hondura, sobre todo, en lo que toca a la lucha de adolescentes, que se lanzan a la conquista de posiciones importantes en la vida, en las grandes ciudades. Junto con los conflictos humanos y económicos que se presentan a diario, esas jóvenes deben procurar, asimismo, la obtención de la felicidad definitiva,

⁴⁸ Como ocurrió con el film “Los Inocentes” (Juan Antonio Bardem, 1963). Véase Neveleff (p.309)

⁴⁹ Para profundizar sobre este tema ver Maranghello, C., *El desarrollismo y el silencio peronista*, en España (2005, pp. 42-44.)

*afrontando para ellos muchas vicisitudes. (Radiolandia, N° 1782, p. 71)*⁵⁰

En una nota titulada “Las modelos expone un tema de hondo vigor” se elogia, además del tema, a la propia directora:

Vlas [sic] Lah, sumamente experimentada en cine que como realizadora debutó con el rodaje de “Las furias” tiene oportunidad de volcar integralmente su personalidad en el film de referencia cuya base temática es la exposición plena de hondura vigorosa, de la dura lucha que libran en las ciudades las muchachas solas, por ejemplo, las que se dedican eventualmente a modelos de moda.

Finalmente, al momento del estreno, cuya premiere porteña parece haber sido un despliegue de glamour a tono con el ambiente del film, se vuelve a destacar el papel de Vlasta como directora y argumentista:

Nuestras veladas cinematográficas se caracterizan, entre otras cosas, por la elegancia de los asistentes. Especialmente las damas, se entiende. Este aspecto se reflejó claramente en ocasión de estrenarse “Las modelos”, algo así como un desafío a la coquetería, en razón del elemento base del film de Vlasta Lah, directora y argumentista, a la vez. El tal aspecto, corresponde señalar que la película transita por esos rumbos de elegancia, los define en muchos aspectos inéditos, y por último recalca en el tratamiento de dos caminos individuales que representan, en este caso, Greta Ibsen y Mercedes Alberti. (Radiolandia, N° 1848, p. 65)

No tenemos números de espectadores para poder saber cuál fue el grado de éxito o fracaso en la taquilla. De hecho, el film no fue premiado con la letra A por el INC, por lo que su estreno no era obligatorio, algo que reducía (y a veces anulaba) las chances de recuperar lo invertido. El hecho de no haber vuelto a filmar no nos tiene que precipitar a inferir el fracaso del film aunque esto y lo ya expuesto no parece dar respuesta definitiva a uno de los más importantes interrogantes sobre su carrera: ¿Por qué no siguió filmando?

⁵⁰ Cabe aclarar que esta nota es previa al estreno.

Trabajos posteriores

Si la carrera y vida de Vlasta Lah está envuelta en un manto de misterio, lo es más aún el período que transcurre entre su segundo y último film hasta su muerte. Tanto en la bibliografía especializada como en los diferentes sitios web en donde se la menciona o se habla de ella, nunca aparece un dato o al menos una línea que refiera a este período. Sin embargo, lejos estuvo de quedarse quieta o “retirarse” del ambiente artístico⁵¹. En primer lugar, el período que va desde la filmación de “Las modelos” a 1966 fue particularmente atormentado en la vida de la pareja, como se refleja en una carta de febrero de 1967:

Desde el '62 al '66 hemos pasado por todo tipo de cosas. Desde la quiebra hasta la incautación de todo lo que teníamos, incluso los muebles. Caímos en manos de ladrones que, aprovechando nuestra ingenua honestidad, lograron defraudarnos por más de un millón de pesos. Luego, dos abogados infieles que nos llevaron de mal en peor. Más las películas que no han hecho nada. En los últimos tres años hemos pagado siete millones de deuda. Ahora estamos en la última etapa.

Lo hemos perdido todo, ¡un cuarto de siglo de trabajo! He perdido la hermosa casa de campo con el hermoso jardín inglés con cedros, pinos y muchas flores... Ahora pasamos el verano en el pequeño apartamento de la ciudad y en lugar de la piscina voy a tomar sol a la terraza. Afortunadamente, tanto Catrano como yo somos fuertes, ahora que estamos más serenos, estamos convencidos de que somos realmente fuertes.

En marzo de 1966⁵² se comunica oficialmente esta quiebra y figura el 5 de octubre como 1962 como fecha de cesación de pagos.

A partir 1966 las cosas parecen mejorar un poco ya que Vlasta consigue trabajo traduciendo y haciendo el libro televisivo de “Carola y Carolina”, ciclo de historias policiales de Paolo Sereno emitido por Canal 13 que contó con una particularidad: es la última actuación televisiva en ficción de Mirtha Legrand⁵³, quien protagonizaba la misma junto a su hermana Silvia. Esto lo cuenta en esa misma carta:

⁵¹ A este respecto es muy llamativo que incluso su hijo (que para ese momento vivía en el extranjero) no recuerde ningún trabajo posterior de su madre.

⁵² Boletín Oficial N° 20.907 (23-03-1966). p. 39

⁵³ Por lo menos hasta su regreso en el nuevo siglo con “La dueña” (2012), serie televisiva emitida por Telefé.

[...] en el 66 escribí varios libros para televisión, un ciclo de cuatro meses, una hora a la semana. Los libros eran policiales cómicos inspirados en personajes fijos.

Graciela Cuneo nos comentó que Vlasta estaba muy contenta con el programa, que escribía mucho y siempre tenía miedo de no llegar a tiempo con las entregas. El trabajo de traducción y adaptación no era de ninguna manera nuevo para la directora, ya en enero de 1947 le escribe a su hermana:

Querida Neva, te pido que me envíes los títulos de buenas obras teatrales posiblemente italianas y francesas estrenadas en los últimos años, incluso novelas si se prestan para ser adaptadas al cine.

Y en febrero de 1956 le pide a su hermana: “¿Podrías enviarme algunos buenos libros adaptables para el cine como "Invitación a comer" de Albino de Cesproco? O algún otro”⁵⁴. Para 1967 parecía decidida a que ese iba a ser su trabajo por lo menos en los siguientes años:

Hablame de todas las obras de teatro jugosas, especialmente de los comediantes, preferiblemente de autores italianos y franceses. Si podés encontrar los libros, envíamelos de inmediato. Con las traducciones puedo ganar mucho dinero y llegar antes que los demás.

En 1966 Catrano estaba filmando “Tacuara y Chamorro, pichones de hombre” (1967). Vlasta, junto a Augusto Ravé, con quien trabajó en Carola y Carolina, hizo la adaptación cinematográfica sobre los cuentos Tacuara y Chamorro y Los oscuros remansos, de Leopoldo Chizzini Melo.

Para 1968, junto a Ravé nuevamente, traduce y adapta la obra teatral “El Mentiroso”, que se presentó en Rosario⁵⁵. Ese mismo año, intentó, sin éxito, adaptar una obra de Natalia Ginzburg:

Desafortunadamente, es demasiado tarde. Grinzburg ya ha concedido a otra persona el derecho a traducir y comercializar sus obras. Entonces me informó la Sociedad de Autores

⁵⁴ Buscamos al autor pero no pudimos encontrar su nombre en ninguna base de datos, quizás lo haya escrito mal o se haya confundido, sin embargo la obra sí existe (figura como “Invito un pranzo”) y figura escrita por Alba De Cespedes. En el sitio mymovies.it figura una trasposición hecha en 1958 en Italia (bajo el nombre de “Invito a pranzo”) dirigida por Eros Macchi aunque este film tampoco figura en otras bases de datos.

⁵⁵ Boletín Oficial N° 21.435 del 14 de mayo de 1968. p. 51

Italianos en Argentina que esa persona lo consiguió en Italia. Le escribí, de todas maneras, a Ginzburg fingiendo no estar informada, sólo para no aceptar la derrota sin hacer un último intento. Probablemente ni siquiera responda.

Vlasta tenía la esperanza que, traduciendo las obras de éxito del momento en los teatros franceses e italianos, podía llegar a obtener una buena entrada de dinero.

Lo cierto que es que, luego de 1968, Vlasta no vuelve a trabajar, o por lo menos no tenemos constancia de ello. A comienzos de 1971 finalmente logra viajar a Italia junto a su hijo y reencontrarse con su hermana Neva. Sus familiares en Australia nos comentaron que estaba muy desmejorada y enferma, algo que pudimos corroborar por las fotos y sus propios dichos a su retorno. A pesar de la profunda nostalgia que la invade, vuelve esperanzada:

Todavía tengo tu voz zumbando en mi cuello. Ya no quiero separaciones largas. Preferiría que vinieras a Argentina, y si te gusta te quedás con nosotros y hacemos una familia agradable y feliz. Seguro que te gustará. Es un mundo nuevo, la gente tiene un espíritu joven y despreocupado. Espero poder poner en marcha las ideas que llevo conmigo lo antes posible. Necesitamos salud y trabajo, mucho trabajo y todo lo demás vendrá. (Marzo)

Su situación económica distaba de ser estable aún, aunque con visos de mejorar:

Catrano prepara otra película y luego tiene un millón seiscientos mil para cobrar. Víctor también gana bien, por lo que un puente aéreo en caso de que necesites nuestra presencia está dentro de nuestras posibilidades. En cuanto entre algo de dinero en casa (nos prometieron que en unos días nos darían la mitad) te enviaré lo que me prestaste.

Ese año, sin embargo, Vlasta estaba sin trabajo:

Todas las noches me digo: ha pasado otro día y no le he escrito a Neva. No es que esté muy ocupada, al contrario, me preocupo porque no tengo nada que hacer y por eso esperando algo digno de contar, lo pospongo y pospongo. Me estoy adaptando lentamente a Buenos Aires. No fue fácil. Tu distancia me pesa mucho.

Para 1972, Catrano Catrani filma y estrena sus dos últimas películas: “De quiénes son las mujeres?” y, casi inmediatamente, “He nacido en la ribera”. Es posible que Vlasta haya ayudado en ese trabajo, quizás en lo referente al guión. Sin embargo, el guión de la primera está firmado por Roberto Gil y el segundo por Víctor Tasca. Catrano, por su lado, seguía buscando proyectos.

Dos años después, otro duro golpe afectaría a Vlasta.

Últimos años y muerte

Días antes de cumplir los 64 años y dos días después de una operación de corazón muy compleja, Catrano Catrani muere en el Hospital Italiano el 19 de octubre de 1974. Vlasta quedó destrozada, como se evidencia en la última carta que le envía a su hermana el 29 de octubre de 1974, en donde le comunica el deceso de su marido. En ella también cuenta que se prometió llevarlo a Italia para que descanse en el cementerio de su ciudad natal, Città di Castello. Nunca pudo realizar ese viaje.

Catrano, mi gran amor me ha dejado para siempre, el sábado 19 de octubre, a las ocho y media de la mañana. Después de dos días de una complicada operación de corazón. Estoy desesperada. No tengo fuerzas para contarte la historia de su larga enfermedad. [...] ¡Neva, Catrano se ha ido y no lo volveré a ver nunca más! Éramos los eternos amantes. Ya no escucharé su hermosa voz, sus reproches por fumar demasiado...

En 1976 Víctor Catrani tuvo que exiliarse a razón de sus actividades políticas, primero a Italia y luego, por trabajo, hasta julio de 1978, a Nigeria. Allí habló por última vez con su madre por teléfono y habían arreglado que ella se iría a vivir con él, en cuanto retornara a Italia. Pero la noche en que Víctor regresó a Roma le avisaron que su madre había muerto.

Vlasta Giulia Lah falleció 12 de julio de 1978 a las 21:15hs en el Hospital Italiano. En su partida de defunción figura como Yugoslava y como “Ama de casa”. Su hijo no logró detener el entierro para despedirla en persona. El que sí asistió al último adiós en el Cementerio de la Chacarita fue José Martínez Suárez, quien, en quizás su última entrevista, nos contó, apenado, que era un día lluvioso y había muy poca gente.

Conclusiones

A lo largo de los 6 años que duró nuestra investigación, que aún continúa, nos topamos con numerosos obstáculos para poder concretar este trabajo que intenta ser un aporte para la construcción de la biografía de Vlasta Lah y, a la vez, un relevo de lo poco que existe escrito sobre ella tanto en el ámbito académico y no-académico. Encontramos numerosos errores en lo referente a datos básicos como su fecha de nacimiento y muerte e información confusa y contradictoria sobre su carrera profesional. Al intentar remendar esos yerros y completar la información faltante comprendimos cabalmente las palabras de Michelle Perrot cuando denuncia la invisibilización de la mujer en los documentos históricos. Esto no hizo más que motivarnos y agudizar nuestro ingenio y creatividad para poder suplir esas carencias. Así indagamos en archivos poco frecuentes donde podíamos descubrirla en las sombras, apenas nombrada o, incluso, sugerida. Es por eso que se volvió necesario, en la mayoría de los casos, cruzar información de diversas fuentes para dar con datos básicos y simples, lo que nos llevó a otra conclusión: existen todavía muchas otras mujeres absolutamente relevantes para la historia de nuestro cine que esperan ser rescatadas del olvido.

Podemos concluir que Vlasta Lah siempre estuvo a la sombra de su marido. A pesar de haber estudiado en la misma institución y haber llegado juntos a la Argentina, él pudo conseguir casi inmediatamente un puesto de director de estudio y filmar sus primeras películas como director. Aunque se pueda argumentar que su experiencia en Europa fue más profusa que la de su mujer, no podemos afirmarlo pues mientras encontrábamos más cosas sobre ella, también era igual de evidente que había mucho más por descubrir. Su trabajo en roles no acreditados (siempre los que desempeñan casi con exclusividad las mujeres) abre la puerta a que su biofilmografía esté aún por completarse.

Incluso ya teniendo una vasta experiencia en el medio, tardó muchísimo en poder dirigir su primer filme y siempre era nombrada, en la prensa de la época y los estudios posteriores, como “la esposa de”. En un ambiente tan machista, donde las mujeres raramente asistían a los sitios de entretenimiento como bares, billares y cafés de noche donde se “cocinaron” muchas de las grandes películas, su carrera cobra aún más valor a partir de todos los obstáculos que tuvo que sortear. Vlasta Lah murió en soledad, esa soledad que la acompañó durante tantos años de pelear casi en soledad contra un mundo que no estaba preparado para ella y que, cuando comenzó a estarlo, la encontró derrotada y sin fuerzas. Por ella y por todas las que aún siguen olvidadas es que realizamos este trabajo.

Bibliografía

- Bettendorff, P. y Perez Rial A. (2014). *Tránsitos de la mirada*. Buenos Aires: Librería
- Blasetti, A. (1982); *Il cinema che ho vissuto*. Roma: Edizioni Dedalo
- Cabrera, G. (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas
- Calisto, M. y otros (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Editorial Abril S.A.
- Couselo, J. (Dir.) (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Diccionario de cine iberoamericano: España, Portugal y América. Tomos I-IV. (2011) Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Di Núbila, D. (1959-1960). *Historia del cine argentino, 2 Volúmenes*. Buenos Aires: Cruz de Malta
- Dlugi, C. y Gallego, R. (2019). *Mujeres, cámara, acción: empoderamiento y feminismo en el cine argentino*. Buenos Aires: Continente
- Dos Santos, E. (1971). *El cine nacional*; Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- España, C. (Dir.) (2000); *Cine argentino: 1933-1956. Industria y clasicismo. Volumen I y 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- España, C. (Dir.) (2004). *Cine argentino: 1957-1983. Modernidad y Vanguardias. Volumen I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- España, C. (Dir.) (2005). *Cine argentino: 1957-1983. Modernidad y Vanguardias. Volumen II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Fitch, M.A. (2009). *Side Dishes, Latina American Women, Sex, and Cultural Production*. New Jersey: Rutgers University Press
- Kriger, C. (2009). *Cine y Peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Losada, M. (2020). *Before Bemberg: Women Filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Lopez, D. (2016). Capítulo Vlasta Lah. En AA.VV., *31 Festival de Cine de Mar del Plata - Homenajes I* (pp. 63-67). Buenos Aires: Libros del Festival
- Manetti, R. y Rodriguez Riva, L. (2014). *30-50-70: Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Manrupe, R. y Portela, M.A. (2005); *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor
- Martin, J.A. (1980). *Cine argentino '79*. Buenos Aires: Ediciones Metrocop
- Martin, J.A. (1987). *Cine argentino. Diccionario de realizadores contemporáneos*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía
- Neveleff, J.M. (2013). *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: primera época: 1954-1970: de la epopeya a la resignación: Volumen I*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor

- Ortiz, M. (1982). *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Buenos Aires, Editorial Moreno S.R.L.
- Peña, F.M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Posadas, A. (2012); *Damas para la hoguera, Mecha Ortiz*. Buenos Aires: Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.
- Posadas, A. (2012); *Damas para la hoguera, Olga Zubarry* Buenos Aires: Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.

Revistas

- Cinetrítica, N° 5, abril-junio de 1961
- Clarín (4-11-1960). H.F. *Las Furias*
- Correo de la tarde (04-11-1960). *Las Furias*
- El Herald, N° 1524 (1960). p. 314
- La Nación (30-06-1960). *Nuestros nuevos realizadores*,
- La Prensa (04-11-1960). *Las Furias*.
- La Razón (16-06-1960), *Por primera vez en la historia del cine argentino una mujer dará la voz de "Luz, cámara, acción" en un film.*
- Mundo Peronista N° 49 (01/09/1953)
- Platea, N° 20, Año 1 (01-07-1960). *Se reúnen Las Furias*. pp. 4-5
- Platea, N° 25, Año 1 (09-09-1960). *"Las Furias" en pleno aquelarre*. pp. 22-24
- Platea, N° 32, Año 1 (11-11-1960). Grossi, H. *Las Furias*
- Radiolandia, N° 701 (23-08-1941). *En los panoramas del sur*. p. 50
- Radiolandia, N° 705 (20-09-1941). *Una obra para C. Catrani*. p. 49
- Radiolandia, N° 710 (25-10-1941). *Con la dirección de Catrano Catrani comenzó a rodarse en San Miguel "El último piso"*. (p. 45)
- Radiolandia, N° 1679 (29-07-1960). *La "nueva" Elsitita Daniel, estrella de un film singular. Un ejemplo de contracción ofrecieron, al ser filmada "Las Furias, las notables intérpretes de su elenco*. pp 62 y 63
- Radiolandia, N° 1686 (16-09-1960). *Un elenco de rara armonía se reunió en "Las Furias"*. pp. 74-75
- Radiolandia, N° 1694 (11-11-1960). *"Las Furias" es un esfuerzo frustrado*
- Radiolandia, N° 1782 (20-07-1962). *Las Modelos refleja un mundo de sueños y lucha*. pp. 70-71
- Radiolandia, N° 1809 (25-01-1963). *Se acerca el estreno del audaz film*. p. 43
- Radiolandia, N° 1810 (09-02-1963). *"Las Modelos" es una historia real, que refleja la lucha vital de dos mujeres*. p. 46
- Radiolandia, N° 1848 (25-10-1963). *Su ritmo es el elemento mejor de "Las modelos"*. p. 65
- Variety, (17-09-1941), p. 61

Trabajos académicos

- Arónica, D. (Reescribiendo Guadalajara. El tratamiento iconográfico de la guerra civil española en los primeros números de “El Legionario”,
- Conde, M.I. (2005); Cine argentino y género femenino: un asunto que no es de polleras. [Ponencia]. 3º Jornadas de jóvenes investigadores. Instituto de investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.
- Higuera, E., López Villaverde, A., Nieves Chaves, S. (Coord.) (2020). El pasado que no pasa: La guerra civil española a los ochenta años de su finalización, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca
- Jiménez Camacho, I. (2018). De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986). Tesis. Universidad Nacional Autónoma De México.
- Mell, N. (2012). La mujer en el cine argentino: itinerarios y miradas. III Congreso Internacional De La AsAECA.
- Monguilot-Benzal, F. (2007). El núcleo foto-cinematográfico del Instituto LUCE: un órgano de propaganda fascista en Salamanca durante la Guerra Civil Española (1936-1939), en Archivos de la Filmoteca N° 56, Institut Valencià de Cinematografia, junio 2007.
- Muñoz, K., & Leonardi, Y. (2016). Las actividades artísticas y culturales en las unidades básicas durante el primer peronismo. IV Jornadas Internacionales Y VII Jornadas Nacionales De Historia, Arte Y Política. pp. 378-392
- Pereira, M.M. (2015). La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino. Imagofagia, N° 11, abril.

Sitios web y portales de búsqueda consultados

- <https://www.instagram.com/vlastalahdocumental/>
- <https://www.myheritage.es/research?s=605470351&formId=master&formMode=1&useTranslation=1&exactSearch=&p=1&action=query&qname=Name+fn.vlasta%2F3+fnmo.1+ln.lah+lnmsrs.falsehttps://billiongraves.es/>
- <https://archive.org/>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Vlasta_Lah

Filmografía aumentada de Vlasta Lah⁵⁶

- Casa de muñecas (Ernesto Arancibia, 1943): Asistente de dirección.
- Besos perdidos (Mario Soffici, 1945): Ayudante de filmación.
- La dama duende (Luis Saslavsky, 1945): Asistente de dirección.
- Camino del Infierno (Luis Saslavsky, 1946): Asistente de dirección.
- Inspiración (Jorge Jantus, 1946): Asistente de dirección.
- Los hijos del otro (o “Un día de sol”) (Catrano Catrani, 1947): Asistente de dirección.
- La serpiente de cascabel (Carlos Schlieper, 1948): Asistente de dirección.

⁵⁶ Los trabajados enumerados en este apartado son todos aquellos que pudimos chequear con fuentes. Dicha filmografía puede ir acrecentándose en el futuro de acuerdo al avance de nuestra investigación.

- Los secretos del buzón (Catrano Catrani, 1948): Asistente de dirección.
- Pobre mi madre querida (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1948): Asistente de dirección.
- La otra y yo (Antonio Momplet, 1949): Asistente de dirección.
- Historia del 900 (Hugo del Carril, 1949): Asistente de dirección.
- El último payador (Homero Manzi y Ralph Pappier, 1950): Asistente de dirección.
- El ladrón canta boleros (Kurt Land, 1950): Asistente de dirección.
- La barra de la esquina (Julio Saraceni, 1950): Asistente de dirección.
- La comedia inmortal (Catrano Catrani, 1951): Asistente de dirección.
- Mujeres en sombra (Catrano Catrani, 1951): Jefa de producción.
- Codicia (Catrano Catrani, 1955): Jefa de producción.
- Al sur del paralelo 42 (Catrano Catrani, 1955): Jefa de producción.
- La química en su bienestar (1957). Film publicitario: Directora.
- Conozca Atanor (1958). Film publicitario: Directora.
- Alto Paraná (Catrano Catrani, 1958): Jefa de producción.
- Alamos talados (Catrano Catrani, 1960): Jefa de producción.
- Las furias (Vlasta Lah, 1960): Directora y adaptadora.
- Las modelos (Vlasta Lah, 1963): Directora y guionista.
- Santiago querido (Catrano Catrani, 1964). Guionista. (figura como “encuadre”)
- Carola y Carolina, las hermanas viceversa (1966-1967): ciclo de unitarios por Canal 13: Traductora y adaptadora.
- Tacuara y Chamorro (Catrano, 1967): Guionista.
- El mentiroso (1968). Obra de teatro: Traductora y adaptadora.