

Hacia un horizonte negro. *Ceniza al viento*, una película de transición

Martina Guevara

CONICET/Universidad de Buenos Alres/UNIPE - Argentina
 guevaramartina@gmail.com

Fecha de recepción: 18/06/2025

Fecha de publicación: 31/08/2025

Ver citas audioviduales 

Resumen

En este artículo definimos *Ceniza al viento* (1942), de Luis Saslavsky, como una película de transición. La aseveración es problemática, en el sentido de que sin duda sería errónea en cuanto a la propia producción de Saslavsky y extrema en cuanto a la historia del cine nacional. Sin embargo, nos parece valioso proponer esta etiqueta, ya que consideramos que la película expone, en primer lugar, la transición que la introducción del cine negro requiere en la construcción ficcional del entorno social y, en segundo lugar, que la insistencia en este rasgo nos permite clasificar *Ceniza al viento* como una película policíaca que comparte y problematiza algunas características del *noir*.

Palabras clave: *Ceniza al viento*, *noir*, película de transición.

Towards a black horizon. *Ceniza al viento*, a transitional film

Abstract

In this article, we define *Ceniza al viento* (1942), by Luis Saslavsky, as a transitional film. This assertion is problematic, in the sense that it would be inaccurate regarding Saslavsky's oeuvre as a whole and extreme in the context of Argentine film history. However, we believe it is valuable to propose this label, as we consider that the film reveals, first, the transition required by the introduction of the noir in the fictional construction of the social environment and, second, that the emphasis on this feature allows us to classify *Ceniza al viento* as a crime film that shares and questions certain characteristics of film noir.

Keywords: *Ceniza al viento*, film noir, transitional film.



La cronología sobre el comienzo cinematográfico del *noir* es fruto de debate, se suele ubicar su inicio en la década de 1940. *El halcón maltés* (1941) de John Huston es para el estudio clásico de Raymond Borde y Étienne Chaumeton¹, la primera película en este estilo². En la Argentina, como recopila Daniel Giacomelli³, la manifestación inicial del cine negro es usualmente otorgada a *Vidas marcadas*, de Daniel Tinayre, estrenada en 1942, a la que se suman posteriormente *A sangre fría* (1947), dirigida también por Tinayre, y *Apenas un delincuente* (1949), de Hugo Fregonese. Para Giacomelli, sin embargo, la película pionera que alimenta motivos del *noir* en la Argentina es *Último refugio*, de John Reinhardt (1941), aunque ve la consolidación del estilo en *A sangre fría* (1947)⁴. Por su parte, Román Setton entiende que de *Apenas un delincuente* a *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) “puede comprenderse la entera trayectoria del cine negro clásico argentino”⁵.

En ninguno de estos esquemas, está contemplada *Ceniza al viento* (1942) de Luis Saslavsky. Tampoco esta película suele catalogarse como policial: dentro del primer período de la filmografía de Saslavsky –que abarca desde 1934 a 1949 (año de su emigración)–, son habitualmente mencionadas *Crimen a las 3* (1933), *La fuga* (1937), *Camino del infierno* (1946) como pertenecientes al género. Incluso, esta película se omite en estudios exhaustivos y con criterios amplios como el de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente⁶ y en el que Saslavsky –como se desprende del título– figura como pionero.

Junto con la cronología, los rasgos que constituyen el cine negro también son parte de la polémica. De hecho, entra en discusión hasta la propia categoría de género: Norbert Grob prefiere definir al *noir* como “un estilo y una atmósfera”⁷, Paul Schrader, como un “tono”⁸ y James Naremore, como “una construcción discursiva”⁹. Pero aún con debates, hay un amplio consenso dentro de la crítica especializada en estudiar el germen del *noir* desde su vínculo con la realidad estadounidense. En mayor o menor

¹ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*.

² También como primeras manifestaciones se pone el acento en *Laura* (1944) de Otto Preminger, *Murder my sweet* (1944) de Edward Dmytryk, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, *The woman in the window* (1944) de Fritz Lang, *This gun for hire* (1942) de Frank Tuttle, *The Killers* (1946) de Robert Siodmak, *Lady in the Lake* (1946) de Robert Montgomery, *Gilda* (1946) de Charles Vidor y *The big sleep* (1946) de Howard Hawks.

³ Giacomelli, *El encanto de las tinieblas*.

⁴ En su tesis de doctorado, Giacomelli (*ibid.*) traza un recorrido por los orígenes de la tipología *noir* en la Argentina. Su Estado del Arte fue una importante fuente de consulta para este artículo.

⁵ Setton, “Luis Saslavsky, director y novelista”, 43.

⁶ Blanco Pazos y Clemente, *De La Fuga a La Fuga*. En este minucioso estudio, los autores recopilan películas argentinas policiales realizadas entre 1933 y 2001. Las más de trescientas películas reunidas, como se indica en el prólogo, a veces se relacionan tangencialmente con el género, pero se consideran ineludibles por “el peso de ciertas situaciones, su estructura narrativa o la psicología de algunos personajes” (XIII).

⁷ Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”, párr.1.

⁸ Para Schrader: “El *film noir* no es un género (...) no está definido, como ocurre con el *western* o el género de gángsters, por una serie de convenciones en cuanto a decorados y conflictos, sino más bien por unas cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera. Cabría decir, pues, que existe un cine *noir*, en oposición a distintas variantes de un cine gris, o de un tipo de *film* que no sea blanco” (*Apuntes sobre el film noir*, 124).

⁹ Naremore, *More Than Night*, 6.

medida, el Crack financiero de 1929, seguido de la “Gran Depresión” y el ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial son los referentes privilegiados. El conjunto produce una fractura en el imaginario del orden social de la que se nutre el cine negro. De esta forma, figuras como la del gángster, cuyos códigos de conducta buscan sustraerse de las reglas que rigen al resto de los individuos (Warshow)¹⁰, manifiestan el fracaso del anhelo de restitución de la normalidad dada, “ya que representa aquello que nosotros queremos ser y aquello en lo que tenemos miedo de transformarnos”¹¹. En el mismo sentido, otra figura icónica del género, la *femme fatal* “descansa en el sueño sobredimensionado de lo completamente diferente” (Grob)¹². Así, desde posturas que ven en este cine una voluntad realista (Schrader)¹³ o, por el contrario, la construcción de figuraciones oníricas escapistas (Grob)¹⁴, desorientar al espectador que no encuentra sus puntos de guía habituales (que para el estudio clásico de Borde y Chaumeton¹⁵ es un rasgo central del *noir*) se reitera en la bibliografía como característica distintiva.

Ceniza al viento, dirigida por Luis Saslavsky y estrenada en 1942, se nutre desde el título de una imagen de fugacidad y pérdida. Al principio del *film*, se describe una sociedad ordenada y sólida. Su tiempo es el homogéneo y vacío del capitalismo de imprenta que, como señaló Benedict Anderson, genera el imaginario moderno de una comunidad cohesionada y transversa y en el que fueron herramientas fundamentales “las dos formas de la imaginación que florecieron en el siglo XVIII: la novela y el periódico”¹⁶. A través de un montaje paralelo, se muestra el pan y el diario llegando por la mañana al hogar de cada ciudadano sin importar su estrato social. La voz en *off* refuerza esa construcción armónica de la sociedad: “Amanece en la ciudad... Mientras

¹⁰ Warshow, *The Gangster as Tragic Hero*.

¹¹ Ibid.,s.p.

¹² Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”, párr.3.

¹³ Schrader, *Apuntes sobre film noir*.

¹⁴ Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”.

¹⁵ Borde y Chaumeton, *Panorama del cine negro*, 19.

¹⁶ Anderson, *Comunidades imaginadas*, 46. Anderson define la nación como una “comunidad política imaginada inherentemente limitada y soberana” (*Comunidades imaginadas*, 23). En la aprehensión de la nación como una comunidad, es central la incidencia de la temporalidad de la novela moderna y del periódico. El tiempo transverso instrumentado por la novela en el XVIII construye un lector omnisciente capaz de conocer la conexión, oculta para sus protagonistas, entre peripecias que suceden al mismo tiempo. Suscita, así, el imaginario de un conjunto cohesionado socialmente; es decir, produce la idea de una nación en tanto “una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia” (Anderson, *Comunidades imaginadas*, 48). Este imaginario es potenciado por el periódico. Su obsolescencia diaria genera, para Anderson, una ceremonia secular masiva que reemplaza a la religiosa. En palabras, que bien podrían superponerse a las de la voz en *off* del montaje inicial de *Ceniza al viento*, explica: “Sabemos que las ediciones matutinas o vespertinas especiales serán consumidas abrumadoramente solo a la hora y el día de la publicación (...) La ceremonia se realiza en una intimidad silenciosa, en el cubil del cerebro. Pero cada comunicante está consciente de que la ceremonia está siendo repetida simultáneamente por miles (o millones) de otras personas en cuya existencia confía, aunque no tenga la menor noción de su identidad. Además, esta ceremonia se repite incesantemente en intervalos diaarios o de medio día a través del año. ¿Cuál figura más vívida podrá concebirse para la comunidad imaginada?” (Ibid.,60,61)

tantos en los hornos se hace el pan y, aquí, en estas máquinas enormes, el otro pan del día. Pan y diario. Juntos llegan al umbral de la casa del pobre, sin a hacer diferencia también entran juntos a la casa del rico”¹⁷.



El pan y el diario llegan al unísono a hogares de diferentes clases sociales Fotograma de *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942)

Pronto la imagen de unidad se resquebraja ante la presencia de la marginalidad. Un grupo de indigentes busca pan viejo en un basural. El diario, también desechado, sirve solo para abrigarse. Dos linyeras discuten al respecto:

- Guarda, me parece que es el diario de ayer
- ¿Qué? ¿pensabas leerlo?
- Todos los días dice lo mismo: “Asaltaron un banco, encalaron un pobre, murió un político. Mirá, mirá para lo que sirve todo esto. Ahí lo tenés: el político, el pobre, el banco. Todo, *Ceniza al viento*: humo”¹⁸.

¹⁷ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 2.

¹⁸ Ibid., min. 3



Indigente quema un ejemplar viejo de diario como modo de calefacción. Fotograma de *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942)

En la voz del marginado social, se enuncia por primera vez el título del *film*. “*Ceniza al viento*” refiere, de manera literal, a los desprendimientos del papel que provoca el fuego. En un sentido más amplio, indica la intrascendencia de las noticias periodísticas que marcan el pulso social. La voz en *off*, inmediatamente, clarifica la metáfora y, al mismo tiempo, la pone en cuestión: “¿*Ceniza al viento*? ¿Humo? Esas hojas llenas de triunfo y fracaso ¿Ya no son nada?”¹⁹. El narrador se pregunta si no hay una enseñanza perdurable en esas páginas e invita al espectador a adentrarse en la redacción de un diario para averiguar la respuesta. El *film* se desarrollará a partir de esa duda. De estructura coral, cada una de las historias que se suceden a lo largo de la trama corresponden a diferentes secciones del periódico.

La pregunta por el valor de las notas del diario, tal como queda claro desde el montaje paralelo inicial, es, también, desde nuestra interpretación, un interrogante por los valores que mantienen cohesionada a la sociedad. Este *film* de Saslavsky, consideramos, se ubica en el intersticio entre una sociedad con valores éticos y estéticos firmes y una en la que ya rige el caos.

La insistencia sobre esta característica liminar, sumada a otros rasgos distintivos (las desigualdades sociales, la prevalencia del dinero en cuanto móvil del crimen y de los vínculos humanos, las traiciones, los personajes fatales, el erotismo, el peso

¹⁹ Ibid., min. 3

melodramático del pasado, la *unknown woman*, las muertes violentas en el deslizamiento, el azar, la degradación inevitable de la sociedad y la corrupción como su marca transversal)²⁰ permiten, a nuestro entender, pensar *Ceniza al viento* dentro de la tradición del policial con elementos vinculantes al cine negro. Sin ser una película prototípica, esboza una atmósfera *noir* que se percibe como una amenaza de la que ya no podrá evadirse cualquier composición realista futura.

Vientos de cambio: la degradación social como brecha intergeneracional

La primera escena dentro de la redacción corresponde al maquetado del ejemplar de la jornada. El Secretario de redacción (Alberto Terrones) se encuentra con los periodistas indicándoles cómo van a estar distribuidas las secciones y asignando a los responsables de escribirlos. El diagrama corresponde también a la estructura del *film*. Como ya indicamos, *Ceniza al viento* es una película coral compuesta por una historia núcleo concerniente a los conflictos internos del periódico y cuatro restantes relacionadas a diferentes secciones del diario: “Deporte”, “Policías”, “Teatro”, “Nota del día”. Estas tienen distinta relevancia en el *film*. “Nota del día” y “Deportes” son el punto de partida para historias más acotadas y distendidas, mientras que “Teatro” y “Policías” catalizan relatos con mayor peso dramático. La última tiene la particularidad de estar en blanco al momento del maquetado. El Secretario de redacción confía en que la sociedad provea la historia del crimen o robo de ese día: “ya va a llegar. Dejá espacio para una nota y la fotografía del delincuente. Todavía faltan cinco horas”²¹.

²⁰ En “Saslavsky, director y novelista”, Setton señala estos rasgos como característicos de *noir* en su análisis sobre la novela de Saslavsky, *A sangre fría*.

²¹ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 5.



Maquetado del periódico que se replicará en la estructura coral del *film*. Fotograma de
Ceniza al viento (Saslavsky, 1942)

Entre el diagrama de noticias afables ya pautado y la inequívoca irrupción de la violencia transita el tiempo de *Ceniza al viento*²². Las páginas del periódico no son todavía un reguero de sangre, pero es inevitable el crimen diario. Por supuesto, la noticia policial no es un fenómeno nuevo, pero sí lo es el tipo de crimen reportado y la virulencia de su retrato. Llila Caimari (2012) explica que este cambio se da en la década de 1930 cuando las agencias de noticias norteamericanas *Associated Press* y *United Press* desplazan a la francesa *Havas* dominante, desde 1877, en América del Sur²³. En consecuencia, las noticias de crímenes predominantemente de índole privado son reemplazadas por la reconstrucción de tiroteos y persecuciones citadinas que emulan las historias de Al Capone. A nivel de la diégesis del *film*, todavía no está naturalizada la asiduidad de este último tipo de sucesos: un periodista se sorprende cuando se decide dejar en blanco la sección a la espera de un pronto acontecimiento policial (“¿Tanto espacio? ¿Para qué si no ha llegado nada? Una nota sin escándalo. Ni crimen ni robo”)²⁴. El Secretario de redacción, por otra parte, considera (al asumir que inequívocamente la información va a llegar) que ya vive en una época en la que, en

²² Para futuros trabajos, es posible rastrear un corpus de películas argentinas del período en las que la labor periodística se entrecruza con un entramado criminal: *Ven... Mi corazón te llama* (Manuel Romero, 1942), *Edición extra* (Luis Moglia Barth, 1949), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *Hombres a precio* (Bernardo Spoliansky, 1950), *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956).

²³ Caimari, *Mientras la ciudad duerme*.

²⁴ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 5.

palabras de Caimari, “patrulleros, radios y armas de repetición prometen control de la ciudad a ‘toda hora’”²⁵. Cuando ingresa el cable anunciando el robo que desarrolla la historia derivada de la sección “Policías”, el periodista reconoce haberse equivocado: “tenía razón, llegó la noticia policial”²⁶. Pero, apelando una vez más a Caimari, “Las chispas de la crónica del nuevo delito no saltan sobre un trasfondo sereno, sino sobre la trama incierta y heterogénea de una sociedad inestable”²⁷. En la película de Saslavsky, esta inestabilidad se presenta como transición hacia un mundo en degradación²⁸.

La idea de que la sociedad se encuentra en un tiempo de transición se representa de manera privilegiada como brecha intergeneracional. El conflicto central de la historia núcleo de *Ceniza al viento* se desarrolla entre un padre, el Director del diario (Luis Arata), y su hijo, Ernesto (Oscar Valiceli), periodista. Específicamente, la disputa se genera por sus opiniones encontradas en política. Se inicia cuando el hijo escribe, sin firma, una nota titulada “El país se empantana en el barro de la democracia”²⁹. Cuando el padre se entera de que se publicó en su “propio diario un ataque contra la democracia”³⁰, le recuerda a Ernesto que esto va en contra de su tradición:

Este diario ha tenido un solo orgullo. El orgullo de haber salvado a través de la pobreza la integridad de sus principios, la pureza de su apostolado, estuvimos siempre del lado de los humildes, defendimos al débil frente al poderoso a la justicia, al pueblo. Sembrando esas ideas hicieron patria mis abuelos, mis padres. Por ellos luché yo y con alegría te vi crecer queriéndolas³¹.

La tensión entre ambos se recrudece ante la cobertura de un conflicto migratorio. Se trata de la problemática de cincuenta personas varadas en el puerto de Buenos Aires a las que se les niega el permiso de residencia para descender del “Cabo de Buena Esperanza”³². El Director del diario considera que preservar la línea editorial histórica de su publicación, mantenida por medio siglo, es apoyar el reclamo de los migrantes, ya que “esos son los débiles”³³. Ernesto, sin embargo, intenta intercalar artículos que defienden las políticas restrictivas. Antes que enviar notas semejantes

²⁵ Caimari, *Mientras la ciudad duerme*, 13.

²⁶ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 29.

²⁷ Caimari, *Mientras la ciudad duerme*, 17.

²⁸ La mutación de códigos consagrados entendida como degradación no es exclusiva de la película. Como desarrolla Caimari, el imaginario de inestabilidad social que generan las nuevas formas de delito conlleva una manera de organizar la temporalidad en la que la “Nostalgia y melancólica enumeración de valores perdidos” (17) son sus formas privilegiadas.

²⁹ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min.7.

³⁰ Ibid., min.6.

³¹ Ibid, min. 8.

³² El nombre pertenece a un trasatlántico que efectivamente navegó a partir de 1940, con escalas, desde Barcelona a Buenos Aires.

³³ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 8.

a rotativas, el padre prefiere repudiar a su hijo (“Andate, no tenés nada que hacer en esta casa. No te quiero ver más”)³⁴.

Esta disidencia se articula como degradación moral (—“El mundo ha cambiado” dice el hijo, “—El mundo sí, los principios morales no”, replica el padre’)³⁵. No solo la postura de Ernesto se desvía de la tradición familiar, sino porque que entona con una corrosión social más amplia que, en este incipiente *noir* argentino, compromete el orden democrático. La relación entre una política aperturista y la democracia tiene su subtexto, además de en el Preámbulo de la Constitución nacional³⁶, en el contexto político inmediato del período en que se estrena el *film*. Como señala Horacio Campodónico, la literatura policial en la Argentina en su vertiente negra presentó continuidades con las condiciones políticas de la llamada “Década Infame”³⁷.

En lo que concierne específicamente al núcleo de la discusión entre padre e hijo en el *film*, los gobiernos del período 1930-1942 se caracterizaron por una política inmigratoria rígida y persecutoria. El papel del inmigrante en la configuración del ideal hegemónico de la Nación funcionó como parteaguas entre las posiciones políticas de las élites³⁸. La concepción inclusiva con respecto a la inmigración fue distorsionada en términos xenófobos por los nacionalistas-fascistas argentinos de los 30 que la consideraban un elemento ajeno al cuerpo patrio. De hecho, cuando José Félix Uriburu toma el poder, las políticas oficiales frente a la inmigración se endurecen de manera considerable: se dictaron normas restrictivas argumentando, en un primer momento, el indeseable contenido ideológico que traerían los migrantes expulsados desde sus países de origen como consecuencia de la guerra y, posteriormente, su estado sanitario³⁹. Luego, el acento se colocó en la protección del nivel de empleo interno; la lógica era que para combatir la desocupación producto de la crisis era necesario dificultar el ingreso de migrantes, pues ellos podían competir con la mano

³⁴ Ibid., min. 53.

³⁵ Ibid., min. 8.

³⁶ Recordamos las palabras referidas del preámbulo de la Constitución de la Nación Argentina: “asegurar los beneficios de la libertad para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino”.

³⁷ Campodónico recuerda que “los años 30 son calificados en la Argentina como la ‘Década Infame’ debido al origen golpista y/o fraudulento de sus gobernantes, así como por la represión política y económica que se ejerció sobre amplios sectores de la población” (“Los rastros previos”, 144). A nuestro entender, la unidad de sentido del sintagma “década del treinta” merece una revisión, incluso una vez superada la categorización de “década infame” establecida en 1944 por José Luis Torres, periodista y escritor nacionalista de derecha. La imagen de los 30 construida como una suerte de “edad oscura” signada por el fraude y el cinismo de la clase dirigente tendrá una amplia aceptación en el campo intelectual. Estudios como “Imágenes de los años treinta. La invención de la década del treinta en el debate político intelectual de la Argentina sesentista” de Dario Macor, *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, de Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero, *La república imposible*, de Tilio Halperín Donghi y “La política bajo el signo de la Crisis” de Ignacio De Prvitellio son fundamentales para estratificar la etapa y dejar de pensarla como un bloque homogéneo.

³⁸ Finchelstein, *Fascismo trasatlántico*.

³⁹ Novick, “Políticas migratorias en la Argentina”.

de obra local⁴⁰. Por lo tanto, un amplio espectro de lo que hoy podríamos llamar el arco progresista asoció la defensa de la migración a la búsqueda de restitución de la democracia perdida en 1930.

A su vez, la idea de que “las nuevas generaciones” conllevan un deterioro moral del cuerpo social se subraya al asociar la postura del hijo al juego de azar. Ernesto insiste en publicar contra el desembarco de los migrantes a causa de una extorsión por parte de políticos conservadores. Estos lo amenazan con sacar a la luz una estafa que realizó para pagar deudas de juego y, en consecuencia, meterlo preso. Este giro dramático permite, a nuestro entender, nuevas asociaciones con el *noir*. En primer lugar, y como venimos insistiendo, el juego representa una forma degradada de vida (el pasaje del dinero adquirido por medio del trabajo honesto a su consecuente despilfarro por la fantasía de riqueza sin esfuerzo que representa el juego). En segundo lugar, introduce el azar como elemento central en el desarrollo de la trama: como indicamos al principio, en el *noir*, la idea de un ordenamiento social muta hacia un entramado social caótico en el que las relaciones contingentes y no causales tienen preponderancia. En tercer lugar, la extorsión de los representantes del Estado manifiesta la corrupción como un fenómeno transversal de la sociedad a partir de un encadenamiento que vincula espacios en la ciudad destinados del juego ilegal, prácticas políticas alejadas de la ética pública, policías y jueces que actúan discrecionalmente y, finalmente, periodistas sobornables. En cuarto lugar, el dinero articula la trama como en gran parte de las representaciones del *noir*: una deuda permite la extorsión a Ernesto, moviliza su conflicto familiar y, aún más, siembra en su padre un manto de sospecha sobre sus acciones; para el Director del diario, la explicación más verosímil del accionar de su hijo es el dinero, que, a su vez, sería el único interés de gran parte de la prensa de la época: “hay unos diarios donde se piensa como vos. Donde todo se compra y se vende. Donde se negocia hasta con el dolor. Ahí te va a recibir con los brazos abiertos. Sos como ellos: nada más que un cobarde y un miserable”⁴¹. De esta sentencia, se desprende que su diario, por el contrario, es un reducto donde los valores éticos no se consideran todavía una mercancía.

Transiciones transaccionales: el dinero como móvil principal

La presencia del dinero como factor determinante de los vínculos sociales y de las motivaciones criminales es uno de los elementos característicos del *noir*. En *Ceniza al viento* su presencia articula, como vimos, el eje del conflicto intergeneracional en

⁴⁰ Dentro de este “giro restrictivo” respecto a las políticas migratorias que se produce en la década del 30 (Domenech, “Inmigración, anarquismo y deportación”), cabe destacar el aumento de los derechos de visación consular de los certificados requeridos al inmigrante, en 1930, y, nuevamente, en 1931; el requisito indispensable de poseer un contrato o convenio de trabajo, en 1932; y la imposición a todos los aspirantes de un permiso de libre desembarco que otorgaba absoluta discrecionalidad al Estado para determinar los ingresos, en 1938 (Devoto, “El revés de la trama”).

⁴¹ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 53.

el diario⁴². Es decir, estructura la historia núcleo de esta película coral. Asimismo, la sentencia, ya citada, del Director del diario que indica que hay lugares “donde todo se compra y se vende” se ilustra en las secciones periodísticas, “Teatro” y “Policías”, pivot de otras dos historias en el *film*. La derivada de “Teatro” cuenta el ocaso de la fama de una actriz, Franca Valenti (Berta Singerman). La que se desprende de “Policías” relata el intento de huida y el desengaño amoroso de un piloto de avión, Daniel (Pedro López Lagar), devenido en delincuente tras haber robado, en uno de sus vuelos, una maleta con dinero para iniciar una nueva vida con la mujer de la que se encuentra enamorado, Marina (Tita Merello). Si el dinero en el caso del hijo del Director del diario compromete la dimensión ética, en las otras dos historias es capaz de comprar los valores artísticos e, incluso, el amor.

Franca Valenti es una actriz que regresa al país. Según el maquetado del Secretario de redacción, su historia va a salir publicada bajo el título de “Giro triunfal por el pacífico de la actriz Franca Valenti”⁴³. Al cambiar el punto de vista y adentrar al espectador “sin mediaciones” en la historia de esta artista, pronto se descubre que la vigencia de su fama es una fachada. En la primera escena, se la muestra rodeada de *paparazzi*; sin embargo, su declaración a un periodista sobre una supuesta futura obra de teatro (a estrenarse en México y luego en Hollywood) que la tendría como protagonista es uno de los primeros indicios de la doble faz de la carrera de Valenti: “un papel encantador, el mejor de mi carrera, una mujer que miente, miente hasta que al final lo cree ella misma”⁴⁴. La entrevista es interrumpida por el Representante de Valenti quien indica que la mujer debe proceder a la grabación, con público presente, del poema “El dulce milagro” de Juana de Ibarbourou para la empresa Xilofón. Esta pausa en el desarrollo de la acción reemplaza el usual número musical del cine del período⁴⁵. En este caso, la *performance* funciona para destacar la calidad artística de Valenti, un atributo que se refuerza en otros momentos del *film*: un periodista recuerda “la vi en el Politeama, labura bien”⁴⁶ y una joven admiradora (Malisa Zini), como nos explayaremos más adelante, admite no haber “podido pensar en otra cosa”⁴⁷ desde que presenció su representación en *La Dama de las Camelias*.

⁴² Para un estudio sobre los imaginarios del dinero en el cine argentino reciente consultar el libro *Cine y Dinero*, de Marcela Visconti.

⁴³ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 5.

⁴⁴ Ibid., min. 11.

⁴⁵ La industria cinematográfica argentina se desarrolló incorporando artistas del espectáculo radial, teatral y discográfico, así generó producciones en las que el número musical era central. Como explica Iván Morales: “En este nuevo escenario, quienes tuvieron un rol decisivo en la consolidación del sistema de estrellas local fueron las cantonistas, dos de ellas en particular: Libertad Lamarque (...) y Tita Merello (...) El cine argentino había encontrado la manera de integrar exitosamente la cultura melodramática del tango, encarnada en la voz y en la performance de las dos actrices, con las formas narrativas y genéricas de eficacia transnacional y masiva”. (*Hollywood en el cine argentino*, 169)

⁴⁶ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 30.

⁴⁷ Ibid., min. 61.

También en este caso, el dinero degrada la realidad. Si en la historia núcleo, mediaaba como modo de extorsión para obtener editoriales afines, en la de “Teatro” compra de manera directa críticas favorables. Luego de la grabación del disco, y a espaldas de Valenti, el Representante hace una serie de pagos, ya que “necesitaba hacerle un poco de propaganda”⁴⁸: doscientos cincuenta pesos al dueño de la discográfica Xilofón por la grabación, veinticinco por el ramo de flores que le regala una admiradora y treinta pesos por los periodistas que acuden a reportarla. Nada de esto asombra a su interlocutor. En la cotidianidad que plantea el *film*, está naturalizado que “todo se compra o se vende”.

La idea de que la fama es una mercancía más se refuerza al final de esta historia cuando el Representante confiesa que la estrategia empleada con la empresa Xilofón no fue una excepción. Toda la fama de Valenti de los últimos años es un espejismo creado con dinero o intercambio de favores: rogó por críticas favorables, invitó a estudiantes y a mecanógrafas para que llenen las salas e incluso pagó las flores que le regaló el público.

A pesar de que el Representante dice haber callado hasta ese momento “por lástima”⁴⁹, su confesión es también especulativa. Si en el caso del joven periodista, el dinero moviliza la extorsión para que venda sus principios éticos, la amenaza de su perdida completa (la ruina) busca socavar los principios artísticos de Valenti. El Representante presiona a la actriz para que acepte la propuesta comercial del Director artístico de Radio Universal (al que lleva hasta su cuarto de hotel). Este le ofrece “un programa digestivo”⁵⁰ consistente en “un cuarto de hora de sobremesa con dos avisos intermedios: un poco de literatura, un poco de música y consejos a las mujeres”⁵¹ o la nueva radionovela de “la autora de *Pecadora y Madre*”⁵². Para Valenti, la propuesta es una afrenta. Prefiere “estar en la última miseria, hundida en el olvido, pero nunca en esa ignominia”⁵³. Entre Valenti y el Director de la radio se produce, entonces, una disputa que puede entenderse en términos de alta cultura frente a cultura de masas. Mientras que Valenti recuerda que su repertorio está compuesto por Shakespeare, Ibsen y D’Annunzio⁵⁴, el Director artístico le señala que “hay que darle al oyente lo que el oyente quiere”⁵⁵. La manera polarizada en la que se plantea esta discrepancia asocia el arte masivo a su forma más mercantilizada. Existiría, en este planteo, una esencia artística que la sociedad contemporánea tienta con corromper. En *Ceniza al viento*, el precio de la fama es, por lo tanto, doble: el inevitable derrumbe luego del

⁴⁸ Ibid., min. 14.

⁴⁹ Ibid., min. 59.

⁵⁰ Ibid., min. 57.

⁵¹ Ibid., min. 57.

⁵² Ibid., min. 58.

⁵³ Ibid., min. 58.

⁵⁴ Ibid., min. 58.

⁵⁵ Ibid., min. 58.

apogeo y el dinero como rector de los proyectos artísticos, para conservarla, o de las voluntades, para simularla.

La negativa de Franca Valenti –su franqueza y valentía artística a pesar de las mentiras dichas en el reportaje (de ahí el juego con la elección del nombre)– la llevan al derrumbe final. Decide suicidarse consumiendo una dosis alta de calmantes. Esta historia de altibajos de la fama de una celebridad tenía ya su tradición en el cine de Hollywood (*What Price Hollywood?*, *Stage Door*, *Blonde Venus*, *A star is born*) y, si bien no son ejemplos de películas *noir*, algunas comparten un registro afín, específicamente en los momentos de representación del declive artístico (*What Price Hollywood?*, *Stage Door*, *Blonde Venus*)⁵⁶. El antecedente se presenta con mayor continuidad en el momento del desmoronamiento fatídico de Valenti. En una puesta en escena que privilegia los claroscuros de herencia expresionista (típicos del *noir*), el rostro de Valenti en penumbras se ilumina únicamente por el brillo de una marquesina que no le pertenece. Valenti se ha convertido, como le recuerda su representante, en “una sombra”⁵⁷.



El derrumbe final de la actriz que ha perdido su fama instantes antes de suicidarse en *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942) y *Stage Door* (La Cava, 1937).

En un primer plano equivalente, se encuadra el rostro de Daniel en el momento en que se derrumba su ideal de amor romántico. Comprueba, en ese instante, que la mujer por la que se convirtió en delincuente lo engaña con otro hombre, Raúl (Pedro

⁵⁶ Dentro de las películas mencionadas, el final de *Stage Door* es el de mayor similitud con el de la historia de Valenti en *Ceniza al viento*. En el desenlace, una talentosa actriz que no logra alcanzar el estrellato merecido se derrumba moralmente en el cuarto de la pensión cuya ventana está iluminada por una marquesina de teatro que no lleva su nombre. Luego, con su sombra proyectada y agigantada, se dirige por las escaleras hacia la terraza donde se suicida.

⁵⁷ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 59.

Maratea). En un salón de baile iluminado con luz pareja alta, su rostro se ve surcado por líneas oblicuas negras. El hombre ensombrecido y enfundado en un impermeable largo (imagen icónica del policial negro), mimetizándose con el cortinado del salón, sorprende a la mujer y a su amante que se encuentran bebiendo champagne con otra pareja. Es, en ese instante, como tantos personajes típicos del *noir*, un hombre al borde del desmoronamiento⁵⁸.



El personaje interpretado por Pedro López Lagar al descubrir que fue engañado por Marina. Fotograma de *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942)

Luego de que varios de los comensales se encarguen de humillarlo, (“Es lamentable, ¿no se da cuenta?”)⁵⁹, Daniel finge tener un arma. Se trata, en realidad, de las esposas a las que se encuentra amarrado tras huir de la policía y que oculta bajo el abrigo. Ante la amenaza de muerte, los amantes confiesan el entramado de su plan en un diálogo que, por su significancia y diferentes matices, transcribimos a continuación:

- Todo esto te lo debo a vos
- Contestale, nada tenías que hablar conmigo. A él tendrás algo que decirle ¿Hace mucho tiempo que se conocen?
- Yo no sabía la verdad
- ¿Qué verdad?

⁵⁸ Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”, párr. 2.

⁵⁹ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 86.

- Qué usted y ella tenían algo serio. Ella nunca me dijo nada, se lo juro Siempre me buscó... con mentiras.
- ¿Yo te busqué? Cobarde... ¿No me mandaste mil cartas para que volviese a verte?, ¿no me llorabas como una mujer cuando supiste que andaba con otro?
- ¿Llorarte a vos? Te dejé plantada cuando te quisiste pasar de viva
- Me dejaste plantada y en la vía, sin un cobre. Te espantó la mala, como ahora. Infeliz. Tenés miedo de que te maten ¿Por qué no decís que tenés la plata en el bolsillo?
- ¿La plata?
- Sí. Los 30000. Volví a creerle una vez más y se los di como una estúpida. Porque no te vi claramente como te veo ahora
- Tenías que salir hablando de la plata, que es lo único que te interesa en la vida
- ¿A mí? ¿la plata? Vos planeaste el robo, ladrón. vos me hiciste volver con él, vos, vos...
- Cómo si fuera la primera vez que lo hacés⁶⁰.

Además del germen del delito, el intercambio visibiliza varias de las figuras del *noir*. En primer lugar, el dinero se evidencia como móvil de las acciones criminales y como determinante de las relaciones amorosas: no solo el piloto es seducido para robar, sino que el vínculo de la pareja que teje ese engaño muta acorde a la situación económica que cada miembro atraviesa. Marina le reprocha abandonarla cuando vino “la mala” y él de que lo único que le interesa a ella es el dinero. En segundo lugar, y en relación, la provisoriedad de los pactos se refleja en la rapidez con la que ambos se acusan de ser los incitadores del crimen. Raúl, incluso, desmerezce sus sentimientos románticos al dejar entrever que cedió ante la insistencia de ella (“siempre me buscó”). En tercer lugar, el peso melodramático del pasado emerge como condicionante de la actitud de Marina: su situación precaria –hasta el punto de haberse hallado sin vivienda (en la vía)– la conduce al delito. En cuarto lugar, la presencia de los personajes fatales está claramente encarnada en Marina. Seduce a Daniel para que cometa el delito y, según Raúl, es también a base de mentiras que lo compromete a él en el robo. La fatalidad a la que conduce a Daniel alcanza su punto álgido esa misma noche. A pesar de que él había tenido la posibilidad de huir luego del robo, desconfía de ella (también marcando un mundo en el que reinan las deslealtades) y la sigue hasta el salón donde encuentra la muerte: el diálogo se interrumpe por la policía, que lo hiere por la espalda cuando quiere escapar⁶¹.

⁶⁰ Ibid., min.79.

⁶¹ También, como analiza Setton para el caso de su obra literaria posterior *A sangre fría*, abre la posibilidad de la inversión de los roles de género en cuanto a los personajes fatales (Setton, “Luis Saslavsky, director y novelista”). Según la perspectiva de Marina, es Raúl quien la seduce a ella y la arrastra hacia el delito. La emotividad que Tita Merello, quien interpreta a Marina, le imprime a su reacción frente a la acusación de su amante parece poner en ella la carga de la verdad. Asimismo, como caracterizan Borde y Chaumeton, el desengaño del que es víctima la *femme fatal* es propio de esta figura “cuyo fatalismo revierte en ella misma. Frustrada y criminal, por mitades devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, y que cae víctima de sus propias trampas” (*Panorama del cine negro*, 17).



Tita Merello encarna a Marina, una *femme fatal*. Fotograma de *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942)

En su agonía, Daniel se arrastra hacia un banco de plaza. Allí lo espera un amigo con un juego de llaves para quitarle las esposas. Ya es tarde. Daniel dice, sin embargo, que su alma está liberada. “Antes veía solo claro entre las nubes”⁶² al pilotear su avión, ahora lo hace en la tierra: “pero cómo duele encontrarse de pronto con la verdad”⁶³. Su historia completará la sección policial pendiente en el diario, que el Secretario de redacción no tenía dudas de que iba a llegar. La verdad con la que agoniza descubre un mundo de traiciones y pactos transitorios, que es también el que hace del crimen y la corrupción social una moneda corriente. Introduce, en otras palabras, el clima del *noir*.

“Un poco de luz en esta noche”: un reducto conservador en medio del declive

La imposibilidad de escapar de un mundo en degradación es un rasgo propio del *noir*, que se presenta en la mayoría de las historias que componen *Ceniza al viento*. Así, la credibilidad del periódico se ve mancillada tanto por prácticas corruptas de la política como por los vicios de las nuevas generaciones; la subsistencia de la actriz seria de teatro depende de aceptar trabajos meramente comerciales; y los vínculos amorosos se revelan reducidos a relaciones especulativas, como lo demuestra el trágico final de Daniel. El Director del diario, Franca Valenti y Daniel anclan un punto de vista que atestigua el deterioro de valores considerados sagrados: la ética, el arte y el amor.

⁶² Luis Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 82.

⁶³ Ibid, min. 82.

No obstante, el desencanto frente a la nueva realidad se encuentra, todavía en este *film*, matizado. Sin seguir por completo los lineamientos del *noir*, *Ceniza al viento* plantea aún la posibilidad de una bifurcación hacia un horizonte no tan oscuro. Ubicada en un punto transicional, la forma de esta esperanza es, sin embargo, conservadora. El mejor futuro posible que esboza el *film* es aquel que logre sostener, no perfeccionar, ciertos pilares que mantienen el orden social. La familia aparece como el principal de estos baluartes y las historias derivadas de “Nota del día” y “Deportes” se centran en su importancia. Estos episodios, que –como adelantamos– son más acotados, acontecen “puertas adentro”. A nuestro entender, funcionan como reducto, si bien moral, sobre todo de vínculos afectivos sólidos.

La “Nota del día” está asociada a la celebración de Santa Rosa. A diferencia del resto de las secciones, la relación con su historia coral derivada es más tangencial. La celebración religiosa introduce un episodio cotidiano lejano al interés periodístico, tal como se explicita en la voz en *off*: “El diario ha clasificado los hechos en cada página, pero hay sucesos que todavía no figuran en ninguna sección, que tal vez no figuren nunca porque transcurren silenciosos y humildes en un corazón. En el barrio lujoso de la ciudad, dentro de esta casa de departamentos, en el sexto piso, por ejemplo, ¿qué acontece?”⁶⁴. En tono de melodrama, la historia se centra en el vínculo entre un padre poco presente y su pequeña hija, Rosita, quien solo lo visita el día del cumpleaños de ella, que es, precisamente, en “Santa Rosa”. Gracias a un descuido, los obsequios con los que el hombre pretendía agasajar a una mujer casada con la que sostiene un romance son entendidos por la niña como sus regalos de cumpleaños. Esto permite restituir la relación entre padre e hija, a la vez que fractura el romance extramatrimonial.

Por su parte, en forma de comedia, casi de sainete, se desarrolla la historia correspondiente a la sección “Deportes”. Luego de una breve escena donde se muestra el triunfo de “El hombre martillo”, en el ring de *Catch*, la historia se desenvuelve fundamentalmente en la intimidad de su hogar, que, en contraste con el de Rosita, pertenece a una casa humilde. Entre enredos propios de la comedia de rematrimonio⁶⁵ y un tono costumbrista, se suceden episodios de celos, un equívoco que hace suponer que la suegra de “El hombre martillo” ha fallecido e interrupciones de los periodistas que llaman por teléfono a la casa para averiguar sobre la pelea. Estas situaciones generan constantes disputas entre el campeón de *Catch* y su esposa e irrumpen “la tranquila paz del hogar” (1:13) —tal como le gusta presentar a la mujer su cotidianidad ante la prensa—. Si bien esa paz es en efecto inexistente, sí hay una calidez de ese núcleo familiar que busca generar complicidad con el espectador, en parte a través de la naturalización de las peleas matrimoniales con su consecuente reconciliación.

Como la historia de Rosita y su padre, la de “El Hombre Martillo” y su esposa se escapa de la cobertura mediática. Estos episodios menores, sin embargo, reafirman el amor familiar en un mundo que, como vimos, es paulatinamente atravesado por

⁶⁴ Ibid., min.30.

⁶⁵ Cavell, *En busca de la felicidad*.

vínculos más lábiles y especulativos. Además, estas historias recuperan la idea de transversalidad y armonía social del montaje paralelo inicial del *film*, ya que muestran a un hogar rico y otro más humilde aunados en el mismo sentimiento de conexión familiar. Así, el clima del *noir*, que se caracteriza por hacer extraño lo familiar y transformar los vínculos en entramados criminales⁶⁶, tiene su resistencia en la fuerza moralizadora de la familia. Sanciona la pasión sostenido en el melodrama⁶⁷ en la historia de Rosita o arraiga una esencia tradicional argentina en el tono costumbrista que relata los conflictos maritales de “El Hombre Martillo”.

Asimismo, la brecha intergeneracional, construcción privilegiada en *Ceniza al viento* para marcar el deterioro social, tal como analizamos en el primer apartado, es, por otra parte, la que introduce un sesgo esperanzador. En el desenlace de la historia núcleo, Ernesto prefiere entregarse a la policía antes de que paren para siempre las rotativas del diario. Habilita, así, una perspectiva tan optimista como conservadora, ya que plantea un futuro provisorio que se entiende como preservación del legado familiar. En las palabras de despedida antes de ser apresado, el hijo aclara que su pensamiento no cambió, siempre fue idéntico al de su progenitor: “Papá, siempre pensé como vos”⁶⁸.

Una situación análoga se da antes del suicidio de Valenti. Si bien su desenlace es inexorablemente fatídico, no así el de su legado artístico. Instantes antes de consumir las drogas que la conducirán a su muerte, una joven aspirante a actriz toca a su puerta. Valenti le indica que el teatro es para “muy pocos elegidos”⁶⁹, que ha “sufrido”⁷⁰ y que su consejo es “tan poca cosa”⁷¹. La joven discrepa y expresa un sentimiento de admiración hacia Valenti que excede lo actoral: “Para mí ha sido todo, la fe”⁷². En ella, que explicita el deseo de que su vida sea como la de Valenti⁷³, pervivirá no solo la técnica actoral de la actriz consagrada, sino un sistema de creencias en el que el arte ocupa el lugar del valor supremo y, por lo tanto, al que se debe ser leal⁷⁴.

En estas historias, en resumen, el caos social emerge cuando existe una brecha de valores entre generaciones. En consecuencia, la esperanza en la continuidad de un orden social tiene un sesgo conservador, ya que surge cuando las futuras generaciones se representan como un calco de las precedentes.

⁶⁶ Grob, “Einleitung. Kino der Verdammnis”.

⁶⁷ Link, *El juego de los cautos*.

⁶⁸ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 86.

⁶⁹ Ibid. min. 62.

⁷⁰ Ibid. min. 62.

⁷¹ Ibid. min. 62.

⁷² Ibid. min. 62.

⁷³ Ibid. min. 62.

⁷⁴ También en *Stage Door* se produce un juego de dobles que esquiva la muerte física. Luego del suicidio de la actriz talentosa, una nueva aspirante a actriz, que había conseguido el papel con el que la fallecida soñaba, hereda su talento.

El derrumbe social sí se prefigura como un destino inexorable en el desenlace de la historia de Daniel. Herido de muerte, mientras se le ensombrece para siempre la vista, el expiloto dice ver con claridad la verdad en la Tierra. Antes la observaba solo en el cielo. Como ya señalamos, esta claridad es dolorosa (“pero cómo duele [...] cómo duele encontrarse de pronto con la verdad”)⁷⁵ y, en un oxímoron del que también se hace cargo el *film*, sombría⁷⁶. Revela el cariz oculto, traicionero y fugaz de relaciones humanas consideradas sólidas. Sin embargo, esa oscuridad no solo se manifiesta al final de la historia derivada de la sección “Policías”, acompaña a su protagonista desde el principio y, además, la proyecta a la mayor parte de las historias corales. “Ese hombre [que] camina, camina por las calles. Camina, camina”⁷⁷, tal como lo describe el narrador, conjuga el motivo moderno del hombre en la multitud con ciertas imágenes icónicas del *noir* (los claroscuros con los que se elige iluminarlo, su andar cansino, su impermeable largo)⁷⁸. Su deambular conecta, en el encuentro furtivo con otros personajes, la mayoría de las historias entre sí. Daniel estorba el paso de Franca Valenti quien nota su mirada y voz enrarecidas (“qué mirada rara tenía ese hombre [...] su voz era como si llegara de muy lejos”)⁷⁹, su imagen bajo la lluvia se sobreimprime a la del hijo del director del diario en los instantes antes de que lo vayan a apresar y tropieza con el periodista de “Deportes” en el momento en que quiere reportar a “El hombre martillo”.

⁷⁵ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 82

⁷⁶ El *film* traza una serie de metáforas que asocian lucidez y constreñimiento. A la de vislumbrar la verdad en el momento de la muerte, se suman otras más explícitas: Daniel mantiene un diálogo con un hombre ciego que le pregunta si “hay cosas que no ven los ojos” (*Ceniza al viento*, min.17) y, al estar esposado y darse cuenta de la traición de Marina enuncia: “Nos miramos las caras todos los días y no nos conocemos, y tengo que estar con las manos atadas para que nos veamos las almas (*Ceniza al viento*, min. 84)”.

⁷⁷ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min. 15.

⁷⁸ De hecho, para Naremore el *noir* debe pensarse a partir de su relación con la modernidad. Según su definición el policial negro es un discurso que permite la circulación, por momentos tensa, contradictoria o exagerada de tópicos modernos (*More Than Night*, 7; 257).

⁷⁹ Saslavsky, *Ceniza al viento*, min.15.



El personaje de Daniel se cruza en el camino de Franca Valenti. Fotograma de *Ceniza al viento* (Saslavsky, 1942)

Cada uno de estos encuentros es en mayor o menor medida desagradables: inquieta a Franca Valenti, vaticinan la condena por delincuencia en el caso de Ernesto e importuna al periodista. Daniel se construye, así, no solo como una figura lóbrega, sino también amenazante, ensombrecedora. La única historia que clausura cualquier tipo de esperanza es la que hilvana, en gran parte, la narración coral y la que completa el ejemplar del diario. Dentro de la trama del *film*, pertenece a la sección policial y su puesta en escena construye una atmósfera por la que *Ceniza al viento* transita hacia el *noir*.

Conclusiones

Si bien la historia de Daniel cierra la edición del diario, no así la película. La escena final de *Ceniza al viento* está destinada al Director del diario. En una lógica circular, el *film* finaliza con un parlamento que responde la pregunta de apertura sobre la trascendencia de los periódicos: “Ernesto, en estos momentos en que la humanidad lucha y muere por sus ideales, ahogada en sudor, sangre y lágrimas, cada acontecimiento encierra una lección. Cada línea impresa (...) pone un poco de luz en esta noche (...) hijo, las palabras de un diario no son *Ceniza al viento*”⁸⁰.

⁸⁰ Ibid., min.85.

Dos observaciones se desprenden de estas palabras finales. La primera el carácter conclusivo y cerrado de la aseveración final: “los diarios no son *Ceniza al viento*”. En este sentido, se refrenan los cuestionamientos sobre la relevancia de la prensa que se desarrollan a lo largo de la película (por ejemplo, su posibilidad de ser corruptible o en su desatención con respecto a cuestiones de la vida diaria). La segunda observación es que esta significancia otorgada al periódico se sostiene en otra afirmación de carácter contrario: la turbulencia de los tiempos actuales.

La serie de metáforas con las que el Director del diario justifica la importancia de su publicación refieren a una verdad endeble. Si no es *Ceniza al viento*, el diario sí parece ser un grano de arena en el desierto. Como detallamos a lo largo de este artículo, el *film* plantea una serie de reductos que buscan resistir a una sociedad que se describe en franca degradación. La ética, el arte y el amor se representan como baluartes cuya descomposición corroen de manera inminente el orden social. En este declive, el dinero es el factor determinante: la imagen inicial de los desposeídos fractura la idea de una sociedad armónica y las transacciones monetarias que impulsan el resto de la trama corrompen los vínculos humanos.

Por lo anterior, sostenemos que *Ceniza al viento* se ubica entre dos formas de organizar la temporalidad. Una, lineal y trasversa, ordena y cohesiona las diferentes historias corales; otra, fragmentaria, pone en duda esta continuidad, al enrarecer los lazos que unen a sus protagonistas. El deambular de Daniel que interfiere en el recorrido de otros personajes simboliza esa transición ensombrecedora. La historia policial de este hombre abatido sumada a una serie de motivos y puesta en escena desplegadas en el *film* (las desigualdades sociales, las traiciones, la *femme fatal*, la corrupción, el pasado melodramático, el azar, la importancia del dinero en el desarrollo de la trama, el juego de luces y sombras) apelan, ya en el año 1942, a convenciones identificables con el cine negro⁸¹. Juntas construyen una atmósfera por la que *Ceniza al viento* transita hacia el *noir*.

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Blanco Pazos, Roberto y Clemente, Raúl. *De La Fuga a La Fuga. El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2004

Borde, Raymond y Chaumeton, Etienne. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange,

⁸¹ Sobre la consolidación de estas convenciones en la década de 1940 ver Bordwell, *Perplexing Plots*. En el año 1942, fecha de estreno del *Ceniza al viento*, podemos inferir que el espectador ya identificaba ciertas características como propias del cine negro. Por ejemplo, toda la etapa inicial del romance de Marina y Daniel está omitida; se confía en la capacidad del espectador en reponer la trama de seducción por parte de la *femme fatal* que, como en otras películas *noir*, conducían al delito.

1958.

Bordwell, David. *Perplexing Plots*. Nueva York: Columbia University Press, 2023.

Campodónico, Horacio. “Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en La Novela Semanal”. En *La Novela Semanal (Buenos Aires 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, editado por Margarita Pierini, 125-145. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

Caimari, Lila. *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Cavell, Stanley. *En busca de la felicidad: La comedia hollywoodense sobre el nuevo matrimonio*. Boston. Harvard University Press, 1981

De Privitellio, Luciano. La política bajo el signo de la Crisis. En A. Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (pp. 97-142). Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Devoto, J. Fernando. “El revés de la trama: políticas migratorias y prácticas administrativas en la Argentina (1919-1949)”. *Desarrollo Económico* no. 162, 2001.

Domenech, Eduardo. “Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros “indeseables” en tiempos de las “grandes migraciones”. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*. no. 45. BCSEM: Brasilia

Finchelstein, Federico. *Fascismo trasatlántico. Ideología, violencia y sacralidad en Argentina y en Italia, 1919-1945*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Giacomelli, Daniel. “*El encanto de las tinieblas*. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)”, Tesis de doctorado. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

Grob, Norbert: “Einleitung. Kino der Verdammnis”. En *Filmgenres. Film noir*, 9-23. Stuttgart: Reclam. Traducción: Román Setton., 2008.

Halperín Donghi, Tulio. *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Ariel, 2007.

Link, Daniel. (Comp). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Guibileo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.

Macor, Darío. “Imágenes de los años treinta. La invención de la década del treinta en el debate político intelectual de la Argentina sesentista”. *Documento de trabajo N°3*. Santa Fe: Programa de Estudios Interdisciplinarios de Historia Social (Universidad Nacional del Litoral), 1995.

Morales, Iván. *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2021.

Murmis, Murmis. y Portantiero, Juan Carlos. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Novick, Susana. "Políticas migratorias en la Argentina". *Studi Emigrazione* 125 (1997), 83-122.

Schrader, Paul. (2004). "Apuntes sobre el film noir". *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual* no. 2. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19182>

Visconti, Marcela. (2018). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero". En *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, 127-133. Cambridge: Harvard University Press, 2002

Filmografía

Berman, Pandro S. *Stage Door*, dirigida por Gregory La Cava. Los Ángeles: RKO Radio Pictures, 1937

Bedoya, Eduardo. *Ceniza al viento*, dirigida por Luis Saslavsky. Buenos Aires: Estudios Baires, 1942.

Selznick, David. *What Price Hollywood?*, dirigida por George Cukor. Los Ángeles: RKO Pathé Pictures, 1932.

Selznick, DavidO.. *A star is born*, dirigida por William A. Wellman. Los Ángeles: Selznick International Pictures, 1937.

Von Sternberg, Josef. *Blonde Venus*, dirigida por Josef von Sternberg. Los Ángeles: Paramount pictures, 1932.