

“Semipolicial, semisurrealista”

***La corona negra* (1951), un film noir dislocado de Luis Saslavsky, María Félix y Jean Cocteau**

Morales, Iván | Universidad de Buenos Aires | ivanmorales@gmail.com

› RESUMEN

En el siguiente artículo, estudiaré la película *La corona negra* (1951), filmada en Marruecos, dirigida por el argentino Luis Saslavsky, basada (livianamente) en un argumento del francés Jean Cocteau, protagonizada por la mexicana María Félix, y producida por el español Cesáreo González con su empresa Suevia Films. En primer lugar, reconstruiré la gestación de esta curiosa producción transnacional, a partir del trabajo con dos conjuntos documentales que no han sido considerados hasta el momento: (1) el archivo de Saslavsky (conservado en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken), que incluye un pequeño cuaderno personal (1949–1950) donde el director registra minuciosamente los avances del proyecto y los múltiples contratiempos con Jean Cocteau; (2) la correspondencia con su amiga María Rosa Oliver (conservada en la Princeton University Library), que permite recuperar datos, reflexiones y acontecimientos ausentes en el cuaderno. En segundo lugar, inscribiré la película en el género del *film noir*, discutiré los vínculos con el melodrama y el surrealismo, y analizaré el rol de la *femme fatale* interpretado por María Félix.

Palabras claves: Luis Saslavsky; Jean Cocteau; María Félix; film noir; femme fatale; surrealismo

“Semipolicial, semisurrealista”. *La corona negra* (1951), a dislocated film noir by Luis Saslavsky, María Félix, and Jean Cocteau

› ABSTRACT

In the following article, I will examine the film *La corona negra* (1951), shot in Morocco, directed by the Argentine Luis Saslavsky, loosely based on a story by the French Jean Cocteau, starring the Mexican actress María Félix, and produced by the Spanish Cesáreo González with his company Suevia Films. First, I will reconstruct the development of this curious transnational production, based on two sets of documents that have not yet been considered: (1) Saslavsky's archive (held at the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken), which includes a small personal notebook (1949–1950) where the director meticulously records the project's progress and the multiple setbacks with Jean Cocteau; (2) his correspondence with his friend María Rosa Oliver (held at the Princeton University Library), which provides additional data, reflections, and events absent from the notebook. Secondly, I will classify the film as *film noir*, discuss its links with melodrama and surrealism, and analyze the role of the *femme fatale* played by María Félix.

Key words: Luis Saslavsky; Jean Cocteau; María Félix; film noir; femme fatale; surrealism

Querida Rosita, deben ser las 7 de la mañana, me desperté, soñando con Ud., un sueño de esos inexplicables que dejan un nudo en la garganta. Dentro de un rato me traerán el desayuno (empezamos a filmar a las 8) y aprovecho para escribirle. Soñé que yo estaba muerto, y que su mamá entraba al cuarto y lloraba desesperada (cosa curiosa, acostándose al lado mío y pegando su frente a la mía). A pesar de estar muerto yo pensaba qué raro que la señora de Oliver llore tanto por mí, y de pronto me daba cuenta que ella lloraba porque Ud. también se había muerto y me lo habían ocultado! Entonces yo pensaba, ya nos hemos muerto todos! Qué pronto y qué rápido pasó todo, para qué nos hicimos tanta mala sangre! Si ya han muerto Ralph, Rosita, Pepa, yo y Libertad Lamarque! Aunque a Ud. le cause gracia, la incorporación de esta última a nuestro grupo! A mí me daba una pena atroz, y me desperté casi llorando! Interpretemelo! (Saslavsky, agosto 30, 1950).

Así comienza la carta que Luis Saslavsky le envió a su amiga María Rosa Oliver el 30 de agosto de 1950, desde Marruecos. En esa fecha y en ese lugar, el director argentino se encontraba en el rodaje de su primera película europea, *La corona negra* (1951), basada en una historia del francés Jean Cocteau, producida por el español Cesáreo González (Suevia Films), y protagonizada por la estrella mexicana María Félix. No sabemos si Oliver respondió al pedido de interpretación, pero es muy tentador leer a este sueño como imbuido por el poderoso efecto onírico, surrealista y tanático de la película, e interpretarlo en función del contexto biográfico de Saslavsky. Obviamente, esto no sirve para afirmar algo más o menos riguroso sobre la vida consciente o inconsciente de Saslavsky, ni es mi intención avanzar en este sentido. El relato del sueño me interesa más bien como disparador de este ensayo, cuyo objeto es un *film noir* (vale decir: un género cinematográfico que hizo del discurso psicoanalítico una de sus materias primas) o, como la definió su director, una película "semipolicial, semisurrealista".

Hace varios años, escribí algunas ideas en torno a *La corona negra* para un libro colectivo sobre las relaciones entre los cines argentino y mexicano (Morales, 2017), pero esta curiosa producción en la filmografía del cineasta y en la cinematografía transnacional persistió en el tiempo como una cuenta pendiente. No solo por el poder hipnótico de la película, sino también por la dificultad de reconstruir el contexto de producción con las pocas fuentes disponibles en aquel momento. Ahora, vuelvo sobre el tema con la idea de expandir esos primeros apuntes (además de corregir errores e imprecisiones) motivado por el encuentro con dos fondos documentales. Por un lado, la donación de Carlos Cattaneo, sobrino político de Luis Saslavsky, que recibió el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en el año 2018 aproximadamente.¹ Por otro lado, el archivo de María Rosa Oliver, que conserva el Departamento de Colecciones Especiales de la biblioteca de Princeton University.²

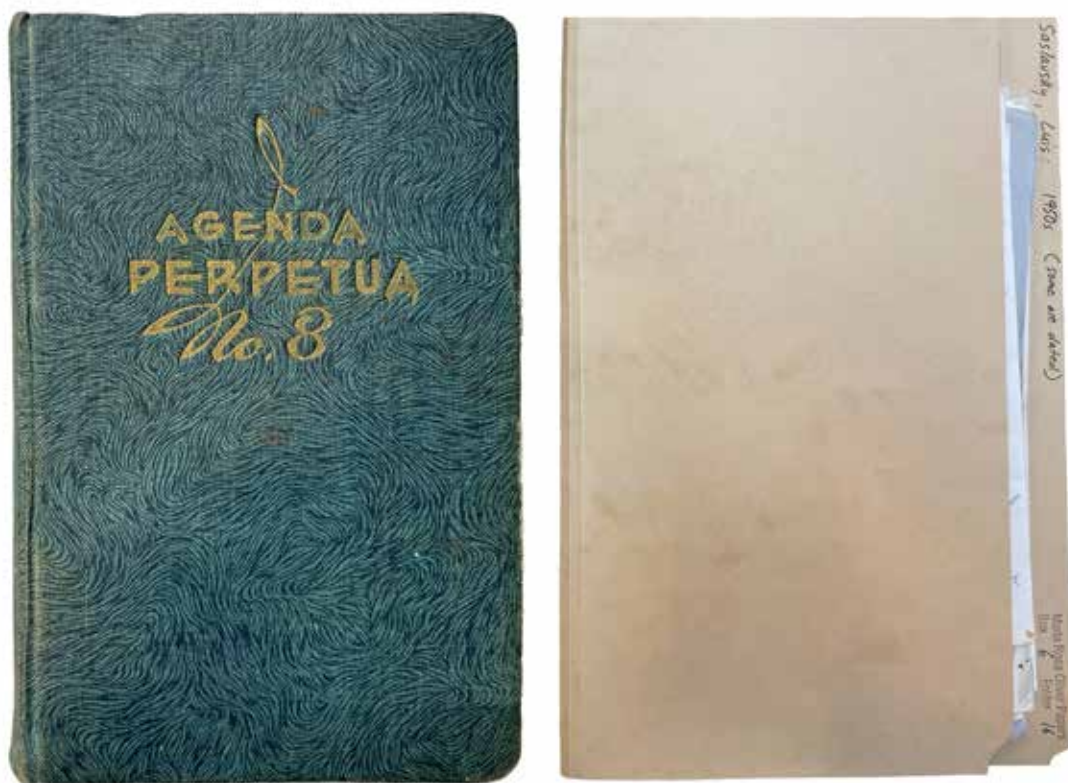
1 Tomo el dato de la donación de una entrada de Jorge Couselo (2020) en el blog de la Asociación de Amigos del Museo del Cine. Así fue cómo me enteré de la existencia de estos documentos. La primera vez que pude entrar en contacto con una parte de ellos fue en mayo de 2023. En una segunda instancia, marzo de 2024, me brindaron acceso al material restante. Quiero agradecer especialmente a los trabajadores de la Biblioteca —Celeste Castillo, Fabián Sancho— y del área Catalogación de Fotografías —Constanza Volpin— que me orientaron en la consulta de estos valiosos documentos y por el trabajo diario que llevan a cabo en la preservación de nuestro patrimonio cinematográfico. También, quiero destacar que Paula Félix-Didier (directora del museo) seleccionó el diario personal de Saslavsky —objeto estrella de la donación— para que integre el catálogo 50x50, publicado en el año 2024 a propósito del 50° aniversario de la institución.

2 La colección fue adquirida por la Princeton University Library en 1997. Tuve la oportunidad de acceder a su consulta en el 2024, gracias a una beca Fulbright (Estados Unidos) – Ministerio de Educación (Argentina) obtenida en el 2023.

El archivo de Saslavsky está conformado por guiones de sus películas, fotografías y, entre otras cosas, un pequeño cuaderno con apuntes personales que abarca el período 14 de septiembre de 1949 – 11 de junio de 1950. En esta suerte de diario inconstante, desordenado, con una grafía apurada y una sintaxis simplificada —como quien escribe para sí mismo—, Saslavsky registró sus últimos meses en Buenos Aires y el primer año en París: acontecimientos de la vida cotidiana, encuentros personales, reflexiones sobre su estado anímico, ideas para proyectos presentes y futuros. Es decir, desde un recordatorio para retirar el traje de la tintorería o la dificultad para conseguir departamento, hasta la incertidumbre por el encuentro con Jean Cocteau, la ansiedad por la firma del contrato con Cesáreo González y los vaivenes en torno a la escritura del guion de *La corona negra* junto a Charles de Peyret-Chappuis.

Del segundo conjunto documental, me interesan las cartas que Saslavsky, a lo largo de toda su vida, envió a María Rosa Oliver y que ella, afortunadamente, conservó. En sus roles de escritora, traductora, diplomática, militante feminista y comunista, Oliver intercambió correspondencia con figuras centrales de la vida cultural y política de la primera mitad del siglo veinte (Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Roger Caillois, Simone de Beauvoir, Gisèle Freund, entre muchas otras), pero con Saslavsky los unía una gran amistad desde la juventud. Este epistolario es el más cuantioso (se conforma por 150 cartas aproximadamente) y el que cubre un período más extenso; por lo tanto, el archivo de Oliver es también un testimonio pormenorizado de la vida personal y profesional de su gran amigo. En este sentido, las cartas sirven de complemento al cuaderno conservado en el Museo del Cine. Primero, porque Saslavsky se extendió con más claridad sobre algunos sentimientos, ideas y eventos que apenas esbozó en el cuaderno o que directamente omitió. Segundo, porque cubren algunos baches temporales en los que no escribió nada, por ejemplo, los meses de rodaje de *La corona negra* en Marruecos y Madrid.

No es común contar con el registro detallado del proceso creativo y de producción de una película. En especial para el caso del cine clásico argentino, cuyas fuentes, en gran medida por la ausencia de políticas públicas, se perdieron, no se conservaron o están en manos de privados que no brindan acceso. La bitácora de Saslavsky es, entonces, un testimonio en primera persona sumamente valioso y atípico. Por esta razón, más allá del análisis de *La corona negra*, en los siguientes apartados le dedicaré varias páginas a la reconstrucción minuciosa y cronológica de la gestación de la película, e intentaré abarcar exhaustivamente todos los eventos y personajes que intervinieron en la vida del director durante ese intenso año de trabajo.



Izquierda: Cuaderno personal de Luis Saslavsky (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken).
Derecha: Carpeta de cartas a María Rosa Oliver (Princeton University Library).

› Cosmopolitismos y fronteras difusas

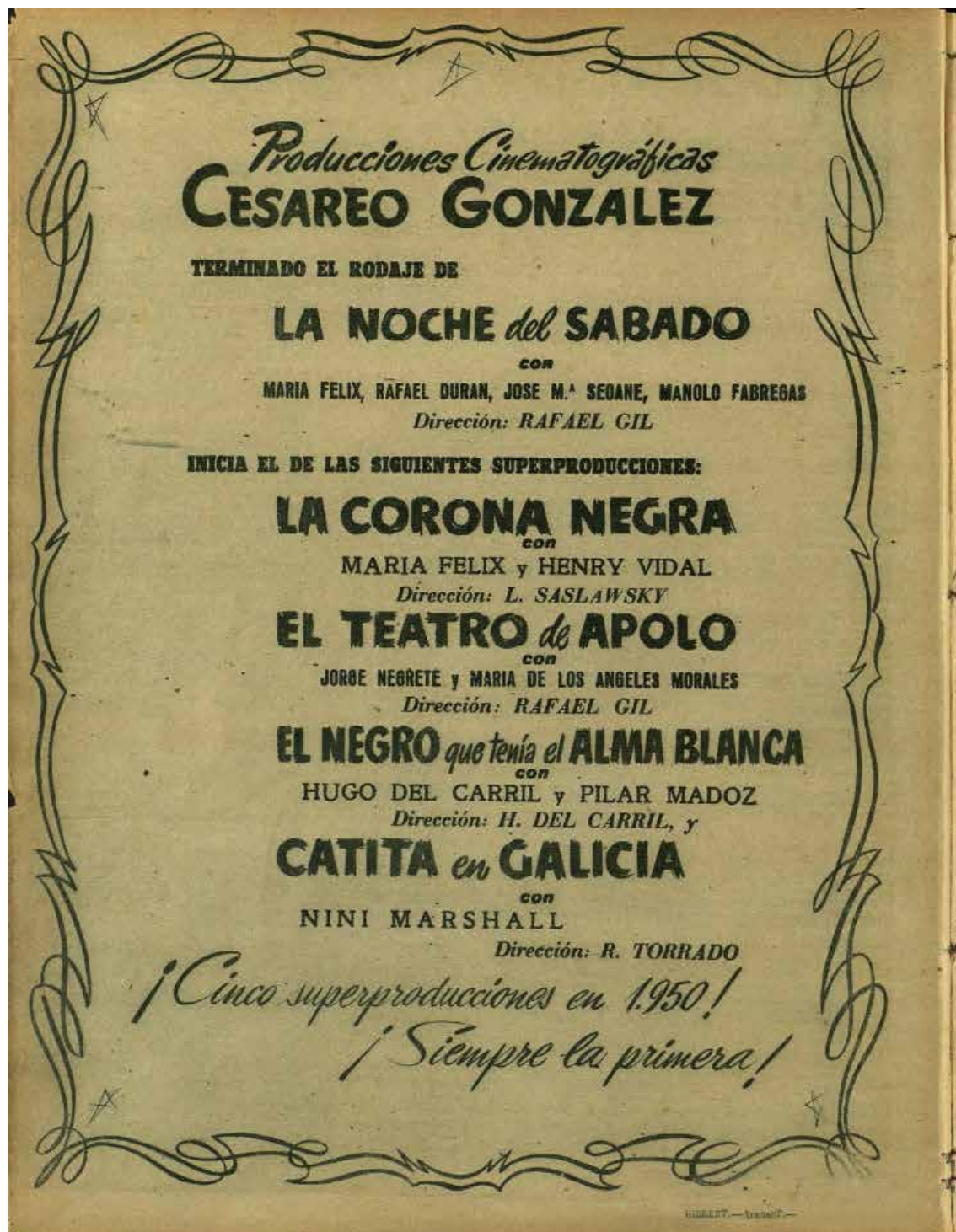
La corona negra es una producción española (Suevia Films de Cesáreo González), dirigida por un argentino (Luis Saslavsky), inspirada en el argumento de un francés (Jean Cocteau), guionada por el mismo Saslavsky en colaboración con otro francés (Charles de Peyret-Chappuis) y por un español que adaptó los diálogos (Miguel Mihura), protagonizada por una actriz mexicana (María Félix) y dos actores italianos (Vittorio Gassman y Rossano Brazzi), y filmada en Tánger, Tetuán, Xauen, Ceuta y Madrid. Si bien la película no logró una buena respuesta de público y crítica en el momento de su estreno, al considerar las figuras más o menos importantes que intervinieron en ella no deja de ser curioso el lugar marginal que también ocupó en la posteridad. Como si su carácter marcadamente cosmopolita la hubiese convertido en un objeto incómodo y difícil de encajar en la historiografía del cine, tradicionalmente dominada por perspectivas nacionales.

En efecto, los historiadores españoles consideraron el carácter excepcional y de *film maudit* de *La corona negra*. Sin embargo, según Gerard Dapena, no se ha señalado que este experimento transnacional

“se produjo paradójicamente en un momento de la historia del cine español en el que la reivindicación de un cine ‘nacional’ era supuestamente el discurso dominante [...]” (2004: 121); lo cual obliga a cuestionar los estereotipos y visiones ortodoxas en torno al cine español de los años cuarenta. Para Dapena, la oscuridad historiográfica que rodeó a *La corona negra* contribuyó a ocultar el hecho de que la cinematografía franquista podía apartarse de la consagración de la hispanidad, “articular un modelo de producción alternativo, verdaderamente transnacional, y crear guiones e imágenes en movimiento inspirados en un abanico de influencias internacionales” (2004: 125). Aunque Dapena tiende a simplificar algunas posturas en torno a “lo nacional” con las que discute y a exagerar el potencial desestabilizador de *La corona negra*, su ensayo es una expresión temprana del llamado *giro transnacional* que en los años subsiguientes adquirió una presencia relevante en los estudios sobre cine.³ Esta perspectiva crítica habilitó nuevas líneas de investigación, no solo para reconsiderar las historias e historiografías de los cines nacionales, sino también para poner el foco en cineastas, productores, actores y técnicos en tránsito cuya obra ha pasado desapercibida por su carácter despatriado, nómade y/o ambivalente.

En este sentido, el rol de Suevia Films es fundamental para comprender el contexto de producción de la película de Saslavsky. Cesáreo González, como sostienen José Castro de Paz y Josetxo Cerdán (2005), es un caso paradójico. Con su compañía se convirtió en uno de los máximos representantes del cine comercial del franquismo y, a la vez, fue el responsable de películas atípicas que lograron sortear la censura como *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Fedra* (Manuel Mur Oti, 1956) o, incluso, *La corona negra*. Suevia Films nunca tuvo estudios propios, a diferencia de CIFESA, su competidora en la industria cinematográfica ibérica. El modelo de negocios consistía en conservar un equipo de trabajo reducido y firmar contratos exclusivos con estrellas internacionales. Esto garantizaba un plan de producción flexible que le permitió González trascender las fronteras nacionales y captar el mercado transatlántico. Ya fuera mediante la contratación de actores y actrices, la realización de coproducciones, o la asociación con distribuidores locales para insertar sus películas en distintas geografías. Si bien el arreglo con María Félix, en el pico de su carrera, fue el caso más ambicioso y productivo, tan solo un vistazo a los proyectos anunciados para la temporada 1950/1951 (fig. 2) da cuenta de las importantes figuras argentinas, mexicanas y españolas trabajando a la par (María Félix, Jorge Negrete, Hugo del Carril, Niní Marshall, Rafael Gil, Luis Saslavsky).

3 Véase Gerard Dapena, Marvin D'Lugo y Alberto Elena (2013) y Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón (2016). Para un panorama de los estudios transnacionales en el cine hispánico (España y Latinoamérica), véase Nadia Lie (2016).



Anuncio de las producciones de Cesáreo González en la revista Primer Plano (21 de mayo, 1950).

No es casual que la obra de Saslavsky en Europa se encuentre prácticamente inexplorada, al igual que sucede con otros directores argentinos cuyas carreras en el extranjero sufrieron la misma fortuna crítica. Estas películas suelen quedar en una suerte de limbo historiográfico, desatendidas tanto por las historias del cine del país de origen del director (porque, en rigor, no son producciones nacionales) como también por las del país donde efectivamente se produjeron. En el caso de Saslavsky, además, la tensión entre lo local y lo global fue un factor determinante a lo largo de toda su producción. El viaje a Europa (tercer intento de hacer carrera en el exterior) y, en particular, el experimento especialmente dislocado que fue *La corona negra* pueden pensarse como el último giro de una vida atravesada por el cosmopolitismo y de una filmografía que siempre tuvo algo de inasible e inclasificable.

Desde sus inicios como director a mediados de los años treinta, Saslavsky mantuvo una relación conflictiva con el campo cinematográfico argentino —fuertemente marcado por las narrativas del tango y del criollismo— y sus exigencias de autenticidad nacional. En varias ocasiones, incluso, la crítica lo señaló como un director pretencioso y extranjerizante. Lo curioso es que esta acusación no fue solo ajena. Después de un viaje iniciático a Hollywood en 1933 (poco exitoso en cuanto a oportunidades laborales), Saslavsky regresó al país y debutó en el cine nacional con *Crimen a las 3* (1935). La película fue un fracaso rotundo y el joven director escribió en la revista *Sur* un texto sobre su propio trabajo. Sin piedad y hablando de sí mismo en tercera persona, en el texto disecciona los problemas de su ópera prima y se cuestiona el frío esteticismo con el que buscó diferenciarse de la estereotípica película nacional. Paradójicamente, el único momento de vitalidad, admite Saslavsky, se produce gracias a la inclusión —“por una imposición de índole comercial”— de un elemento que creía despreciar: un tango. “Porque, pese a Luis Saslavsky, el tango es algo auténtico y sólo lo auténtico puede reproducir la vida misma” (1935: 111).⁴

Aunque esta autocrítica temprana tuvo efectos concretos en su producción (de allí en adelante, se insertó con éxito en la industria cinematográfica incorporando las formas y los afectos del espectáculo popular que inicialmente quiso evadir), Saslavsky nunca dejó de poner en tensión la cuestión de lo nacional en el cine, ya sea a través de sus películas o de intervenciones públicas. El segundo intento de hacer carrera en el exterior se produjo en 1941. Después del éxito de *Historia de una noche* (1941), viajó a Estados Unidos con una oferta laboral de la Warner para realizar una *remake*. El proyecto no prosperó porque, irónicamente, el estudio no encontraba elementos de argentinidad en la versión original y quería colmarla de “color local”, lo cual era inaceptable para Saslavsky (1983: 137). Durante los nueve meses que pasó entre Hollywood y Nueva York, atento a otras propuestas laborales que no se concretaron o que no lo convencieron, el diario *La Nación* publicó una nota de opinión de su autoría. El texto es una nueva arremetida contra el cine nacional y contra la crítica. Al primero, lo encuentra estancado en una crisis de madurez. A la segunda, le recuerda la saña con que trató a los directores pioneros (entre los que se encontraba él mismo) y reprocha el recurrente pedido vacío de temas nacionales (paisajes autóctonos, obras literarias locales y personajes históricos), sin advertir que el problema de la industria local no era la carencia de temas nacionales sino de recursos artísticos. Para Saslavsky, el cine argentino debe imitar a Estados Unidos que, “con su inmenso poderío económico, cuando un artista le hacía falta, lo buscaban y lo extraían de cualquier rincón del mundo” (1941). Ante el contexto bélico en Europa, la industria nacional puede reforzarse con artistas del viejo continente y no intentar

4 En un trabajo anterior (Morales, 2021), he trabajado en detalle el viaje a Hollywood de Saslavsky y su primera etapa en la industria cinematográfica argentina.

"hacer patria" cerrándoles la puerta. Toda su crítica la organiza alrededor de una frase de Jean Cocteau que dice haber leído hacia el año 1925 y que vendría a metaforizar la verdad sobre el cine nacional que nadie quiere escuchar: "el ruiñeñor canta mal" (Saslavsky, 1941).

Lo que quizás nunca imaginó es que diez años después, y —presuntamente— como consecuencia de otra provocación, tendría la oportunidad de filmar una película sobre un argumento de su admirado Cocteau. El 19 de junio de 1949, Saslavsky estrenó *Vidalita*, donde aborda un género al que siempre se había resistido: la gauchesca. Sin embargo, fiel a su estilo, altera un aspecto central de la narrativa criollista —la masculinidad del gaucho— eligiendo a Mirtha Legrand para protagonizar a un gaucho travestido. Según César Maranghello (2000: 501), este episodio le valió cuestionamientos no solo de la crítica, sino también de funcionarios de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. El contrato que tenía firmado con Artistas Argentinos Asociados por dos películas futuras fue cancelado y Saslavsky buscó nuevos destinos, aunque las razones y el contexto de su partida no están del todo claros.⁵

› Cronología de un proyecto difícil

El 30 de agosto de 1949, el diario *Crítica* anunciaba el regreso de Saslavsky a la Argentina luego de dos meses en México, "durante este tiempo mantuvo frecuentes entrevistas con la actriz María Félix, con la que consideró los detalles del film *María Bonita* [...] Se convino iniciar el rodaje de *María Bonita* en marzo del año próximo" (Anónimo, agosto 30, 1949). La noticia del viaje ya había aparecido en *Crítica* en marzo del mismo año, indicando que la filmación comenzaría en 1950 (Anónimo, marzo 22, 1949), lo que permite inferir que era un proyecto consolidado que se mantuvo aun después del supuesto escándalo de *Vidalita*. El diario aclaraba que Interamericana, productora responsable del éxito reciente de *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), se haría cargo de la producción. El cuaderno de Saslavsky parece confirmar esta hipótesis, ya que contiene dos recordatorios de reuniones con Interamericana (septiembre 15 y septiembre 27). Sin embargo, gracias a este documento personal, sabemos también que Saslavsky dejó el país el 1 de octubre. ¿Se fue con la intención de regresar en marzo cómo estaba planificado o algo sucedió en los dos encuentros con Interamericana que lo impulsó a viajar al exterior? En cualquier caso, lo cierto es que no volvió a filmar una película argentina por los próximos 13 años.

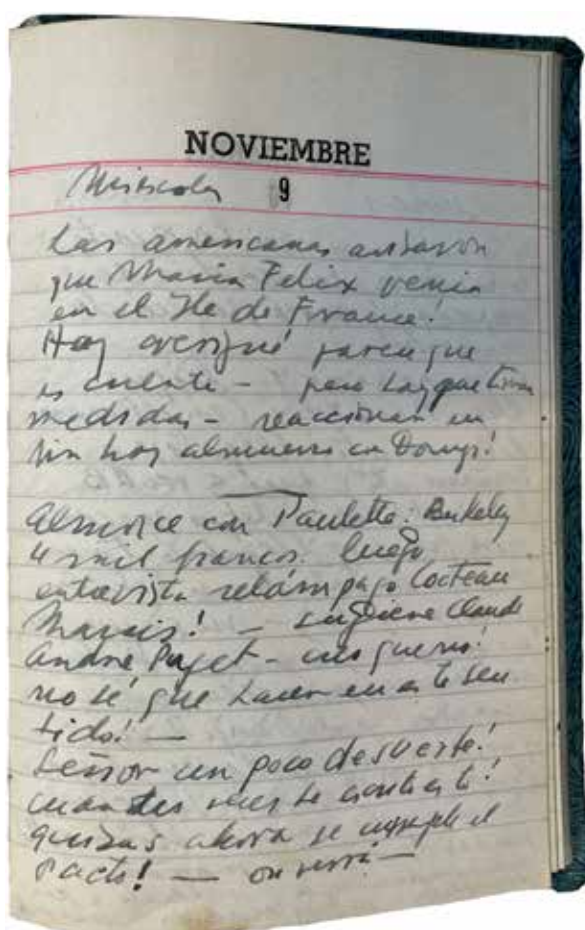
Después de una escala en Río de Janeiro, Saslavsky aterrizó en París el 4 de octubre. Los primeros días se reencontró con sus padres, que venían de Londres; y con su expareja, Yiye (Cecilio Madanes, escenógrafo y director), que había viajado desde Argentina con una beca del gobierno francés para estudiar teatro. Si bien en París no convivirán como en Buenos Aires,⁶ el nombre de Yiye será una presencia constante en la libreta (comparten cenas, salidas al cine, reuniones de trabajo) y participará de *La corona negra* como "Asesor artístico" (según figura en los créditos de la película). Durante el transcurso de octubre,

⁵ Maranghello, incluso, afirma que la película fue retirada "de cartel inmediatamente y se buscó frustrar su carrera en el exterior", aunque no cita las fuentes que den cuenta de esto. No está claro, en realidad, cómo se sucedieron los acontecimientos. En su libro de memorias, Saslavsky atribuye la prohibición en el cine argentino a su alistamiento en el servicio de política de buena vecindad estadounidense. También relata un encuentro con Perón en España, varios años más tarde. Según Perón, Daniel Tinayre, amigo de Saslavsky y de Raúl Apold, había gestionado el levantamiento de la prohibición. Saslavsky, sin embargo, sostiene que Apold nunca los recibió: "Preferí irme a Europa y esperar que el tiempo solucionara el conflicto. En París intenté recomenzar mi carrera y lo logré" (1983:144).

⁶ Tomo este dato de la semblanza sobre Luis Saslavsky que escribió Ovido Lagos: "Buenos Aires, en aquel entonces, no estaba preparada para relaciones tan abiertas o convivencias poco ortodoxas" (2003: 74).

Saslavsky parece haber estado de vacaciones por Francia e Italia. Las anotaciones son escuetas. Trivialidades cotidianas: "Día dedicado a papá y mamá, peluquería, almuerzo". Nostalgias de una ciudad que fue central en su vida afectiva e intelectual, pero que no visitaba desde 1934: "Recorrido a pie de París. Fantasma del pasado. Nada. [...] Le Dôme, reencuentro difícil, mala memoria casi amnesia, como desenterrando de la niebla. Desamparo". Impresiones de viajero: "Roma es una vieja enojada, con cosas finas y alhajas ordinarias" (Saslavsky, 1949-1950).⁷

El ocio finaliza el 8 de noviembre, cuando escribe: "Hablé con Madame Dorys [Dorisse].⁸ Qué resultará?". Se refiere a Paulette Dorisse, una de las tres integrantes de la agencia CiMuRa (Cinéma-Musique-Radio) que, entre sus representados, trabajaba con Jean Cocteau. De acá en adelante, los acontecimientos se precipitan, las páginas se llenan de reuniones, nombres, promesas, esperanzas, angustias. El cuaderno funciona como un monólogo interno.



Página del cuaderno de Luis Saslavsky.

⁷ De aquí en adelante, toda cita entre comillas refiere al cuaderno de Saslavsky. Evito repetir la referencia bibliográfica para no entorpecer la lectura, a menos que deba recurrir a una fuente de otro autor. En tal caso, volveré a indicar la referencia.

⁸ Utilizaré los corchetes para hacer correcciones de nombres mal escritos o incompletos, y para incluir traducciones al español cuando Saslavsky escribe en francés.

La entrada del miércoles 9 de noviembre (fig. 3) confirma que Saslavsky no abandonó la intención de hacer una película con María Félix, pero el escenario había cambiado. La falsa alarma de la llegada de la actriz mexicana a París lo pone en estado de alerta —“tomar medidas” y “reaccionar”, se dice a sí mismo—. Este día es clave porque, luego de un almuerzo con Paulette Dorisse, finalmente conoce en persona a Cocteau. Es un encuentro “relámpago” y está presente Jean Marais, actor y pareja del poeta-cineasta, que sugiere el nombre de Claude-André Puget como guionista para un posible proyecto. “Esto quería”, escribe Saslavsky entusiasmado. El día se cierra con un ruego a Dios, invocación que se repetirá a lo largo de los meses venideros. El jueves 10 de noviembre, Saslavsky lee en el diario que María Félix, ahora sí, arribará a París en la embarcación Figaro. Se pone en movimiento, consigue una habitación en el lujoso hotel George V y le entrega la llave a Cesáreo González. Viernes 11: “encuentro en el bar del George V con María [Félix], Cesáreo [González], el director de películas españolas! [Rafael] Gil. Y un sobrino de [Benito] Perojo. María expresiva, pero... Cesáreo preocupado. Le hablé de Jean [Cocteau], etc... Agarró... pero... en fin. Dios dirá!”.

Si bien comienza a armarse el equipo de trabajo que eventualmente llevará a cabo *La corona negra*, para ese entonces aún predomina la incertidumbre y la película todavía no existe ni como idea. Miércoles 16: “Hoy se fue María. Balance... Amistad un poco afianzada pero con ella ¿hasta cuándo se puede contar? [...] Cesáreo, como desconfiado! Y distante o desinteresado!”. Pese a todo, Saslavsky no se detiene y el jueves 17 se reúne con el guionista recomendado por Jean Marais: “Ayer vi a Paulette [Dorisse] y a Claude-André Puget. Simpático! *On verrá* [Ya veremos].” Ese mismo día, reaparece el proyecto de película iniciado en Argentina: “Hoy tengo que llevarle el *script* de *María Bonita* a Dorysse [Dorisse]. Coctails con Cesáreo, un momento de conversación. Bien! Cesáreo se queja de María!”. En paralelo, Saslavsky entabla nuevas relaciones y posibilidades laborales. El miércoles 21 conversa con la actriz Viviane Romance y anota una sucesión de títulos: “*La femme et le pantin*, *Marie Galante*, *La fuga*, *Les plus beaux yeux du monde* [Los ojos más lindos del mundo], *Historia de una noche*, etc... Que pasará! Otro anzuelo. Dios dirá!”. Los últimos tres son películas que Saslavsky ya realizó en Argentina y que comienza a considerar como proyectos alternativos para rehacer. El viernes 25 tiene una cita con Puget: “Leyó *María Bonita* en francés, le pareció un horror! He pensado mucho al respecto! Lo fui a ver a la tarde, conversamos hasta las 7. Se conversa muy bien con él. Recomienda una Madame Capron! Yo creo en Charles. Mañana hablaré con Dorys [Dorisse]!”. Se refiere al dramaturgo Charles de Peyret-Chappuis, con quien el martes 29 comparte un té en el bar del hotel Pont Royal y conversan sobre una posible adaptación cinematográfica de su obra teatral *Frénésie* (1938). Sin embargo, Saslavsky se entusiasma por otra razón: “Le interesa *María Bonita*! Y me pidió el resumen!”. Al día siguiente (miércoles 30), le entrega una sinopsis y, al mismo tiempo, abre otra puerta laboral con otro dramaturgo. Se reúne con Jean Sarment, el autor de *Les plus beaux yeux du monde* (1925), obra en la que se basó Saslavsky para realizar *Los ojos más lindos del mundo* (1943).

El jueves 1 de diciembre, uno de los tantos “anzuelos” le devuelve algo concreto:

Hoy temprano me llamó Charles, le ve posibilidades al libro!!! (es malo pero...) Quedamos que desde el sábado comenzamos! Me encontré con Jean, y a las 4 lo fui a ver. Le expliqué todo el asunto y arreglamos que mañana a la mañana vaya a su escritorio para organizar la cosa!

Estaba simpático, hablamos de remakes, etc... Asunto Orson, lo llamo? Y por qué no? Lo llamaré al Pont Royal a ver qué pasa.

Peyret-Chappuis acepta trabajar con *María Bonita* y Cocteau parece estar de acuerdo. A las figuras cinematográficas que se acumulan en el cuaderno, se suma la de Orson Welles, con quien Saslavsky ya había estado en contacto por lo menos en dos oportunidades (en Hollywood en 1941 y en Buenos Aires en 1942). El 11 de diciembre, logra el anhelado encuentro, pero lo narra con cierta decepción e ironía: "Recibimiento frío de Orson. Su representación de ojos buenos y mirada tierna con voz baja tan bien hecha... luego nada... pero en fin". Ese mismo día, el pasado ingresa intempestivamente. La noche anterior fue al cine a ver *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) en francés, la película que lo consagró como director en Argentina. Con un dejo de melancolía, y un reconocimiento a la protagonista, anota: "Lo único que queda, como dijo Yiye, es Libertad Lamarque".

Luego de varias jornadas de silencio, el miércoles 21 de diciembre, Saslavsky escribe: "Hoy vuelvo a estas líneas. Todo transcurre lentamente pero han pasado cosas. Colaboración con Peyret más humanizado y la primera vez en mi vida que tengo un colaborador con ideas y talento. Creo que *María Bonita* mejorará. Hemos llegado al punto crucial: el carácter de María. Lo dejaré solo para ver lo que trae". Mientras tanto, el 22 de diciembre aparece el hermano, Rubén Saslavsky, con la intención de financiar alguna película. Luis lo escucha, pero sin depositar demasiadas expectativas en sus ideas: "Hoy comí con Rubén (pagué yo, cínica forma de volverlo a ver!). Me dijo que estaba a mi disposición, quería hacer un film conmigo. Cuál. ¿*Historia de una noche*? Hablamos de Viviane Romance. Quiere *sex appeal*, pornografía más o menos. A mí con esa vieja no me interesa salvo última instancia. ¿*La Fuga* a la inversa?, etc". El 26 de diciembre, además de comentar sus problemas habitacionales (el administrador del departamento "pidió 4 millones 200 mil, es un disparate"), vuelve a encontrarse con Peyret-Chappuis: "el argumento adelanta pero aún no se ha visto el carácter de María. Con todo me parece que saldrá".

Con el año a punto de finalizar (31 de diciembre), Saslavsky registra una extensa entrada en su diario, cargada de información personal y profesional. Por un lado, describe un profundo sentimiento de soledad: "Son las 12, medianoche y estoy en mi casa escribiendo. Como tantas veces fin de año qué tristeza solo, solo solo, solo [subrayado así en el original]". Por otro lado, relata una reunión prometedora: "El miércoles comí con Cocteau, Paulette, la socia y Dudu [Édouard Dermit], el nuevo Jean Marais.⁹ Ahora veremos qué pasa". Pero, además, aparece por primera vez, mezclado entre cuestiones varias, como si no tuviera demasiada importancia, el título (en francés) de la película que efectivamente se realizará: "Fuimos con Cocteau al teatro a buscar a Jeannot [apodo de Jean Marais]. Me mudé al hotel Vouillemont. Más barato y digno. Sin noticias de España. *La couronne noire*, dijo Cocteau. No está mal. Pero muy agarrado por otras cosas, no [ilegible], aunque todo el material le gustó. Esther como le dice Yiye a P.D. [Paulette Doris] no trabaja ni inventa nada últimamente. Veremos! Siempre veremos!". ¿A qué refiere Saslavsky cuando escribe "todo el material le gustó"? ¿a los avances de *María Bonita*?, ¿qué es y de dónde sale *La couronne noire* —que en principio no parece convencer demasiado a Saslavsky— y cómo esa enunciación se convertirá en algo concreto? Estás incógnitas comenzarán a despejarse en los primeros meses del año que está por comenzar.

⁹ Édouard Dermit (o Dermithe) conoció a Cocteau en 1947, a sus 22 años. Cocteau se refería a él como su "hijo adoptivo", aunque nunca nunca formalizó el vínculo. Con el tiempo, se volvió una figura central: actor de sus películas, colaborador artístico, amante, compañero de vida y finalmente heredero.

7 Enero de 1950

Querida Rosita: Fijere que ya he
existido esa fecha recuerdo que a los
20 años pensaba como hoy, y como
seremos en 1950. Lo peor es que soy igual
no siento tal crecimiento en nada. e
igual que entonces estoy aquí en
Paris pensando que será de mi vida
que hará cuando sea grande -
que ahora no? Sin embargo estoy de
buen humor, y por muchas razones
entre otras, porque hace unas noches
comí con Jean Cocteau, y yo lo entretu-
ve, es cierto que como no había testi-
jo pude sacar a relucir mis li-
breros mas portados en sociedad,
como un prestigioso - que hace las
mes mis libros de la Galería, pero
todos me escuchaban y Cocteau se
divertía - Dijo dos o tres cosas in-
terferentes entre muchas vueltas. La
vez un peregrino pariente de Dullin
no es nada P.D. de modo, y es bastante

Carta a María Rosa Oliver. Princeton University Library.

Si bien la alusión a sentimientos depresivos es una constante en los escritos personales de Saslavsky, el 1 de enero de 1950 escribe una carta con espíritu optimista a su amiga María Rosa Oliver. Habla con entusiasmo de la relación con Cocteau y de los distintos proyectos en proceso, como *María Bonita*, que también contó con el aporte de su interlocutora en la construcción de los diálogos:

Querida Rosita: Fíjese que ya he escrito esa fecha. Recuerdo que a los 20 años pensaba ¿cómo seremos en 1950? Lo peor es que soy igual, no siento haber cambiado en nada, e igual que entonces estoy aquí en París pensando qué será de mi vida, que haré cuando sea grande. Qué atroz no? Sin embargo estoy de buen humor, y por muchas razones entre otras, porque hace unas noches comí con Jean Cocteau, y yo le entretuve, es cierto que como no había testigos pude sacar a relación mis historias más probadas en sociedad, como un prestidigitador que saca sus viejos trucos de su galera, pero todos me escuchaban y Cocteau se divertía. Dijo dos o tres cosas inteligentes entre muchas burradas.

[...]

Ud. se queja que no contesto sus cartas. Hay una mía, por las cosas que Ud. me dice, que se ha perdido. Le hablaba largo de *María Bonita*, que estoy arreglando con Peyret-Chappuis (el autor de *Frénésie*, etc). Rosinka, qué diferencia trabajar con un autor de talento. No lo digo por Ud., sino por Cortazzo.¹⁰ Además le escribo de buen humor. Leyó la historia fabricada por mi, la misma que le había dado a Ud., y que Ud. dialogó. A los 15 días me trajo su versión. No se si es buena o mala pero es personal, y ha definido los caracteres. Ahora la estamos humanizando, porque él había hecho una cosa tan satánica, que la censura no la habría permitido.

[...]

Entretanto he tenido aquí propuestas para hacer cine, pero nada serio y que me interese de verdad. No puedo comenzar mal en París. Eso no quiere decir que no quiera comenzar por abajo, al contrario, estoy dispuesto a empezar por el primer peldaño, pero bien! Me comprende?

[...]

Escríbame largo y no se olvide de su pobre viejo y triste amigo. Luis. (Saslavsky, enero 1, 1950).

Una de esas propuestas para hacer cine empieza a desmoronarse los primeros días del año. Jueves 5 de enero: "Ayer se deshizo la combinación *Frénésie*, Dolores, Borderie, etc. [...] No lo se, pero después de un día de angustia atroz, no se por qué cuando el viejo habló sentí una gran tranquilidad..." (Saslavsky, 1949-1950). "El viejo" es el productor francés Raymond Borderie y, junto a su hijo, el realizador Bernard Borderie, iban a realizar la adaptación de la obra de Peyret-Chappuis. Saslavsky, además de participar de la adaptación, era el responsable de conseguir a Dolores del Río, la otra gran estrella mexicana, con quien forjó una amistad en su viaje a Hollywood en 1933 y con quien realizó *Historia de una mala mujer* (1947) en Argentina. La noticia, sin embargo, no lo perturba porque nunca terminó de estar conforme con *Frenésié* más allá del compromiso con Peyret-Chappuis. La relación con los Borderie tiene una

¹⁰ Ariel Cortazzo colaboró con Saslavsky en el guion de cuatro películas: *Cinco besos* (1946), *Camino del infierno* (1946), *Historia de una mala mujer* (1947), *Vidalita* (1949).

sobrevivida en la que Saslavsky intenta ofrecerles *Historia de una noche* y *Les plus beaux yeux du monde* pero, con el tiempo, se desvanece de la agenda.

La escritura a cuatro manos del guion de *María Bonita* sigue en camino, aunque la verdadera preocupación es *La couronne noire*. Los meses de enero y febrero son de pura ansiedad e insomnio. Jean Cocteau vacila y Cesáreo González pone en suspenso el proyecto. Si bien la frecuencia diaria del cuaderno se interrumpe, Saslavsky no deja de registrar los acontecimientos y sentimientos que experimenta.

Enero 13. Viernes.

Son las 3 de la mañana y no puedo dormir pese a una Adalina.

Hoy es un día importante en mi vida. A las 4 me llamó Cesáreo de Madrid, y aceptó la proposición Cocteau. Mañana hablaré con Dorys [Dorisse]. Ahora? Se abrirá Cocteau. Dios mío no lo creo. Se hará no se hará? Cotó como decía Cesáreo por teléfono. Cuántas cosas han pasado estos días que no he anotado en este libro. Es que los acontecimientos venían tan gradualmente que el tiempo parecía detenido y aparentemente nada se realizaba. Dios me hará ese regalo? [...] La idea de Cesáreo de ir a España me parece idiota ¿pero *sait on jamais* [quién sabe]? A lo mejor Jean agarra! [...] Ahora hay que vincularse con Jean, para hacer *La couronne noire*.

[...]

Enero 23. Lunes.

Todavía nada. Jean no firmó. La bruta Dorys [Dorisse] me dijo que verá en esta semana, otra vez esperando, hoy ya no podía más de angustia. Qué pasará? Qué pasará! Necesito la música de fondo de las escenas de preparación del crimen. [...] Mientras no se decide lo de Jean, qué hacer?

[...]

Enero 27. Viernes.

Hoy vuelvo a este cuaderno. Un día, por fin de optimismo! Dorys [Dorisse] me llamó con una carta contrato aprobada por Cocteau, no dice nada, pero supongamos que cumplirá. Le he hecho una carta a Cesáreo y envié él todo hoy. Si Cesáreo firma, empieza un poco de suerte después de tanta negrura.

[...]

Febrero 21. Martes.

Son las cinco menos cuarto y escribo en la cama. Me acosté a las 9, tan cansado! Sin saber por qué! Comí en mi cuarto: manzanas, camembert, carne fría, té con leche y me dormí a las 10. A las 2 me desperté y comencé a leer *Daphne Adeane* de Bearing que el domingo me prestó Peyret! Es un libro fino no muy profundo pero que tiene charme y es inteligente. Mañana hablaré con Dorys [Dorisse] para saber si Cocteau firmó. *Dieu comme le temps passe!* [Dios cómo pasa el tiempo!]

Ya he olvidado ese día, creo que fue cuatro de febrero cuando llegó el telegrama de Cesáreo anulando todo. Esa mañana que caminé por el parque frente a la embajada americana, roto, deshecho, y lívido. Lívido cuerpo y alma. Me parecía estar sin sangre. Un autómatas que llevó una carta excusa a lo de Borderie, etc. Luego el viaje a Madrid. Los altos y bajos de Madrid. Por fin el contacto de Cesáreo y mi contrato. Ahora se decide mañana. Falta el asunto de las pesetas. Falta el argumento, pero eso es ya la lucha sana y limpia. No esta lucha podrida y subterránea con la suerte, el destino, la fatalidad. [...]

El 12 de marzo, la entrada del diario no está escrita desde París, sino desde Staad, Suiza. Las partes llegan a un acuerdo y Saslavsky necesita un descanso:

Dio mío cómo llegué aquí! Casi muerto, tantos sufrimientos! Cocteau, todo arreglado y Cesáreo que no pagaba, no pagaba. Mis cartas, telegramas, etc, conversaciones telefónicas con María [Félix], vuelta a dudar de todo. El destino está duro pero como dijo Cocteau *Le hasard c'est de l'obstination dirigée* [El azar es obstinación dirigida]. Los últimos días son intolerables, ya no dormía, hasta que Cesáreo pagó la primera cuota. Quedé tan cansado que tuve que tomarme esta vacación de 4 o 5 días veremos, quizás más. [...]

Ahora ya empiezo a respirar, empiezo porque dentro de mí, la angustia resiste. Mi entrevista con Cocteau en su *pied à terre*¹¹ de biombos púrpuras y pizarras negras! Difícil parecía una conversación con Miguelito Machinandarena o Mac Dougall. [...] ¿En el fondo qué quiero de él? Su historia, sus ideas, su nombre, su propaganda y su puerta grande! *Se laissera-t-il faire* por tres millones? *Eco il problema* [Se dejará convencer por tres millones? Aquí está el problema]. Hablé con Charles y le expliqué más o menos todo. Lo definió: *Un coup de maître* [Una jugada maestra].



Entrevista a Cesáreo González en la revista Primer Plano (19 de noviembre, 1950).

¹¹ El término *pied à terre* refiere a un departamento pequeño, ubicado en una ciudad grande, que se utiliza como residencia secundaria. La casa principal de Cocteau se encontraba en Milly-la-Forêt, a una hora de París.

Saslavsky es sincero con sus pretensiones en torno a Cocteau y consigue cada uno de los aspectos que responden a la pregunta "qué quiero de él?". Por un lado, "su historia" y "sus ideas". En junio de 1942, Cocteau había escrito un argumento cinematográfico a partir del cuento "La Vénus d'Ille" (1837) de Prosper Mérimée, la historia de una estatua que cobra vida y mata a un hombre obsesionado con ella. En la biografía de María Félix, Paco Ignacio Taibo I escribe que Cocteau la contemplaba "como a una estatua" (2008: 311), en línea con su famosa descripción de la actriz: "es tan bella que hace daño". No sería raro pensar, entonces, que cuando Saslavsky y Cesáreo le ofrecieron realizar una producción con la estrella mexicana, el poeta decidiera volver sobre esa idea nunca filmada. Cocteau no propuso exactamente su versión de *La Vénus d'Ille*, sino que escribió un nuevo argumento titulado *La couronne noire*,¹² que parece ser una reversión de ese trabajo anterior: mantiene el mismo escenario (Prepignan) y algunos detalles menores, pero reemplaza a la estatua por una bella y peligrosa gitana. Sin embargo, la conversión de *La couronne noire* (que apenas tenía dos páginas) en el guion cinematográfico de *La corona negra* fue un proceso conflictivo en el que sobrevivieron muy pocos elementos. La historia se muda a Marruecos, y solo queda la belleza fulminante del personaje femenino y el simbolismo de las aves de rapiña que presagian la muerte formando un círculo sobre los condenados: la corona negra. Un año más tarde (con la película ya rodada), en un ciclo de entrevistas radiales, Cocteau denunció haber sido estafado:

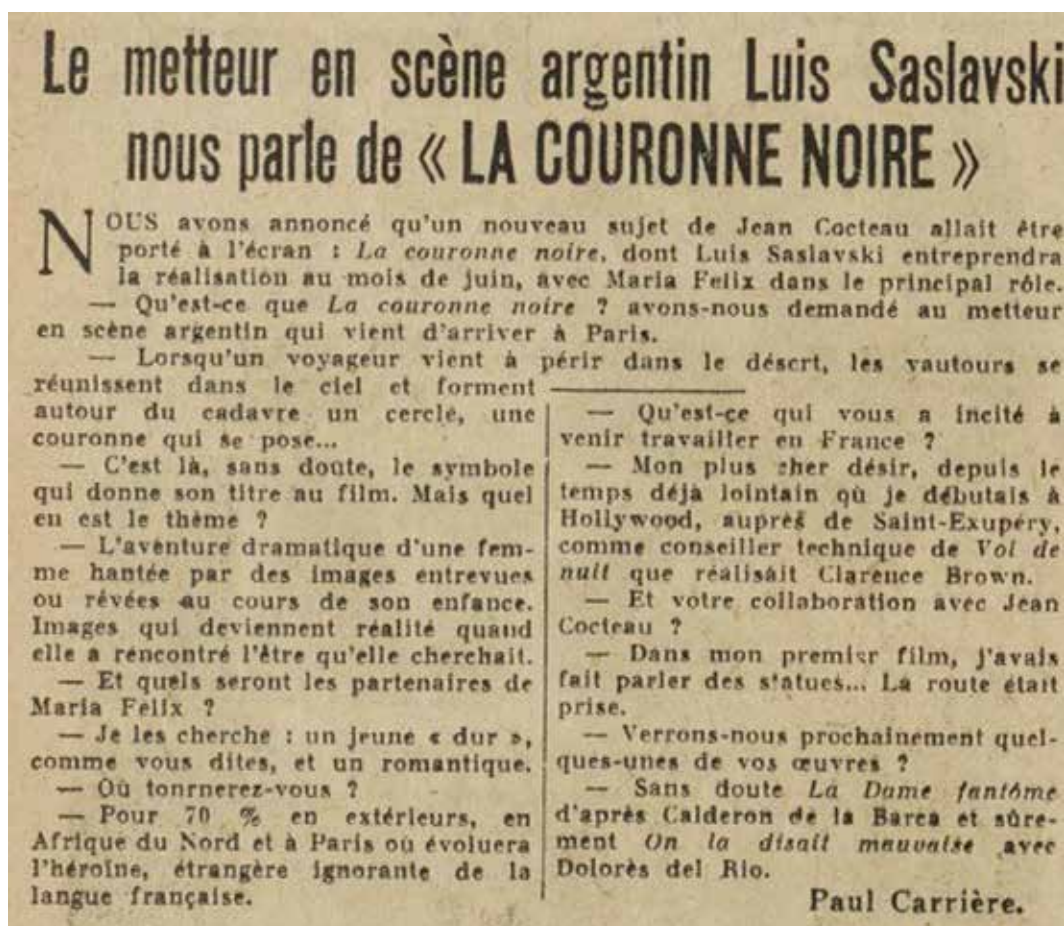
Una sola vez, y con la esperanza de pagar los sobrecostos de *Orphée* que había aceptado cubrir por mi cuenta, accedí a contar una historia a unos productores mexicanos. El resultado fue que esos productores rodaron otra historia y conservaron mi nombre en los créditos, sin que la Mme. María Félix, que actuaba en la película, ni el resto del equipo lo supieran. He aquí el ejemplo típico de las trampas que se tienden continuamente bajo los pies de los cineastas (Fraigneau, 1951: 79).

Y en 1953, en una entrevista con una revista de teatro española, insistió con la misma denuncia:

No tenía un céntimo, y me ofrecieron tres millones por un título, precisamente para una película, no sé si española o latinoamericana. Yo lancé el título: *La corona negra*, y ya no me preocupé más del mencionado film. Después he sabido que los diálogos se anunciaron como míos, y que se hizo propaganda a base de mi nombre. Le ruego que haga usted bien público esto: Cocteau no tiene nada que ver con *La corona negra* y considera todo ese affaire repugnante y escandaloso, ¡Dios mío! La única vez que he hecho algo por dinero, bien castigado he sido (Comín, 1953: 51).¹³

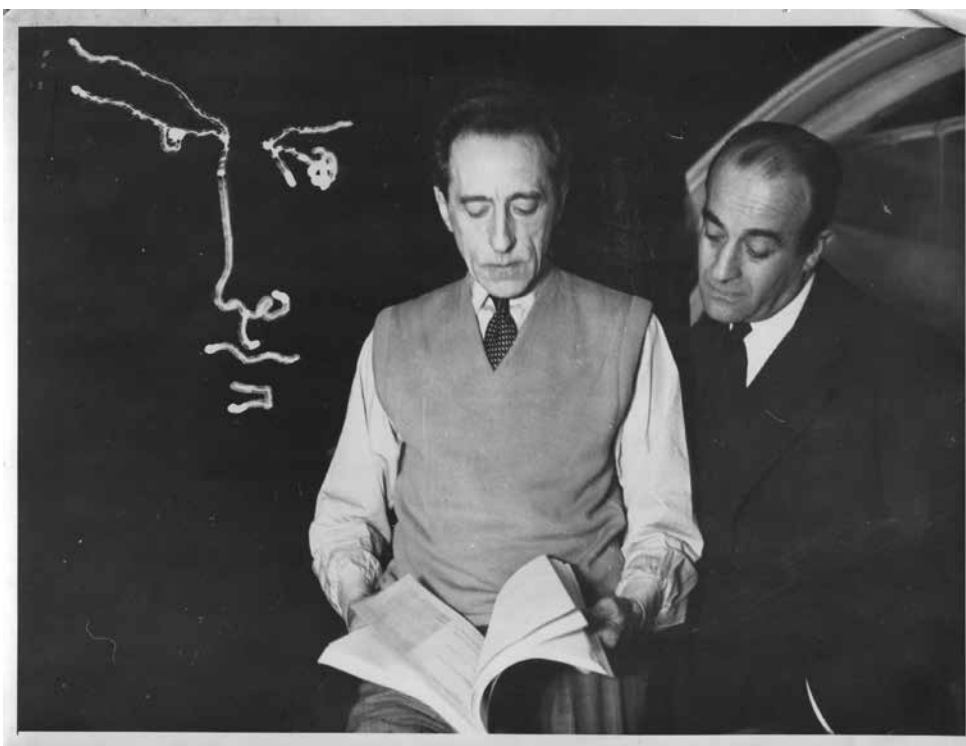
¹² Ambos argumentos, inéditos por muchos años, pueden consultarse en el libro de textos reunidos de Jean Cocteau (2003).

¹³ Según indican François Ramirez y Christian Rolot, Cocteau, en su diario de 1961, insistió en que *La corona negra* "no es suya y que fue víctima de una estafa" (2000: 318).



Luis Saslavsky en el diario Figaro.

Aunque Cocteau confunde a un español y a un argentino con mexicanos, no estaba tan errado en su denuncia. La admiración de Saslavsky por el poeta es auténtica pero también tiene muy en claro que necesita "su nombre", "su propaganda", "su puerta grande" para ingresar a la industria cinematográfica francesa. El sábado 18 de marzo, acciona en este sentido contratando a Claude Plauçon —"arreglé 40 mil francos por mes" (Saslavsky, 1949-1950)—, una suerte de agente de prensa. El 21 de marzo, se fastidia porque en el *Figaro* su nombre fue publicado con un error, pero, inmediatamente, escribe: "a la tarde salió ya mi nombre bien en varios diarios [...] Ya los diarios franceses me nombran. Plauçon resultó útil". Además de pequeñas noticias anunciando *La couronne noire*, Saslavsky consiguió una breve entrevista en la que aprovecha para establecer una filiación temprana con el cine francés. Ante la pregunta "¿qué le impulsó a venir a trabajar a Francia?", el director argentino responde: "Era mi mayor deseo, desde que empecé en Hollywood, trabajando con Saint-Exupéry, como asesor técnico en *Vol de nuit*, dirigida por Clarence Brown". "¿Y su colaboración con Jean Cocteau?", repregunta el entrevistador. "En mi primera película, hice hablar a las estatuas... Eso fue todo" (Carrière, abril 6, 1950: 6); refiriéndose a la influencia que *Le Sang d'un Poète* (1930), la película surrealista de Cocteau en la que una estatua cobra vida, tuvo sobre *Crimen a las 3*. Aunque Saslavsky, como vimos, había renegado de su ópera prima, ahora la recupera estratégicamente en función de sus intereses.



Luis Saslavsky y Jean Cocteau. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.



Luis Saslavsky y Jean Cocteau. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

En esta dirección también podría interpretarse el conjunto de fotos de Saslavsky y Cocteau trabajando a la par. La puesta en escena es evidente y parece ser una sesión fotográfica para usar con fines publicitarios. Sin embargo, gracias a la libreta y las cartas, sabemos que el proceso de escritura estuvo muy lejos de la armonía que transmiten las imágenes. El domingo 26 de marzo, Saslavsky escribe que fue citado por Cocteau a su mítica casa en Milly-la-Forêt, a una hora de París.

El viernes fui a Milly. Estuve toda la tarde con Cocteau [...] Cocteau muy como Rafael, María Teresa, Mc. Dougall. Inasible, tiene su camino y nada lo mueve, no comprende razones, mejor dicho mis razones. Yo a él le debo parecer bruto, Hollywood convencional, él a mi me parece fuera de la vida, del público y de la lógica. ¿Qué hacer? (Saslavsky, 1949-1950).

Como ya lo había hecho con Cortazzo, Saslavsky recuerda otras colaboraciones dificultosas con guionistas del cine argentino —Rafael Alberti, María Teresa León y Hugo Mac Dougall— para juzgar la mala experiencia con Cocteau, cuya excentricidad y visión cinematográfica no puede tolerar. Incluso, considera desplazarlo u otorgarle un lugar secundario:

Tengo que ir paso a paso pero el tiempo me apremia. Hoy le hablaré a Peyret Chappuis! Hacer yo la historia con este, proponerle al fin una supervisión a Jean? Lo haré *à son insu* [a sus espaldas]. Es lo mejor! La idea del muerto para *La Couronne*? Sacarla de M. Bonita? No! Es innecesaria en *Couronne*. Me propuso su historia de Mérimée, de la estatua. Le dije de hacerla con Dudu [Édouard Dermit]! Entretanto el tiempo pasa. Qué Cesáreo ya anuncia su visita! Plauçon, no hizo nada más, le hablaré mañana. Acaba de sonar el teléfono y era Kelber¹⁴ que me llamaba de Madrid, quería saber cuándo empezaremos la película. Por Dios qué lío. Le dije junio. Fin de mayo. Decididamente hay que apurar las cosas con Cocteau!

Saslavsky explicita la idea de escribir la historia a espaldas de Cocteau y sumar a Peyret-Chappuis. Incluso sopesa (e inmediatamente se arrepiente) incorporar algunas ideas de *María Bonita*, el otro proyecto pensado para María Félix en el que el francés no está involucrado. En este pasaje, resulta interesante también que Cocteau le ofrece el argumento de *La Vénus d'Ille* y Saslavsky contraoferta hacerla con Dermit. Esto confirma que *La corona negra* no es una reelaboración del cuento de Prosper Mérimée como figura en algunas fuentes, sino una película en la que Cocteau aportó poco más que su nombre, un título y cierta atmósfera. En cualquier caso, "el tiempo apremia", y la disputa entre ambos parece estar relacionada con el tipo de película que tienen en mente: Cocteau, fiel a su poética, entiende al cine como un campo de experimentación; mientras que Saslavsky (y, obviamente, el productor Cesáreo González) está pensando en una producción destinada a un público más amplio y un buen rendimiento de taquilla. En este sentido, algunos días después (4 de abril), Saslavsky y Cesáreo almuerzan en Maxim's con gente de Columbia, la empresa que luego se encargaría de la distribución de *La corona negra* en Francia. Se barajan los nombres de "Jean Gabin y Gerard Philippe!" para acompañar a María Félix (luego, como sabemos, serán remplazados por los actores italianos), y se plantean algunas ideas en torno al guion, a contramano de lo que probablemente imaginaba Cocteau: "Hay que transformar el film en película francesa! Si se arregla eso, de verdad que Dios me ayuda! Ahora *the story!*"

14 Michel Kelber, director de fotografía francés. En ese momento, se encontraba en España trabajando para Suevia Films. Si bien fotografió a María Félix en *La noche del sábado* (Rafael Gil, 1950), finalmente no participó de *La corona negra*. Los directores de fotografía fueron Antonio L. Ballesteros y Valentín Javier.

The story, tengo que ver la de Bergman y la de Jennifer Jones! Los *american* la quieren pornográfica *sex* y acción, *and no dialogs*".

El domingo 9 de abril, Saslavsky se despierta melancólico: "Hay como un vidrio entre París y yo. Veo todo, nada me llega. Por qué? Y sin embargo tengo el comienzo de todo en mis manos, todo menos el amor! Pacto con el diablo?". A continuación, dibuja una línea recta en el cuaderno, separando ese pensamiento de las urgencias cotidianas, y prosigue con las últimas novedades en torno a *La corona negra*. El día anterior almorzó con "Cocteau, Dhermitte, Cesáreo, Lulu Vatie¹⁵ y Paulette Dorisse en Maxim's. Una comedia! Las entradas de Yiye! El dibujo de la 'eterna ninfa' (Jean)". Y por la noche "Cesáreo entregó el dinero (en parte). Arreglé Charles de P. Chappuis. Ya tenemos la primera parte del argumento!". El jueves 13 de abril, sigue el proceso de escritura: "Estoy trabajando con Charles y *dans les affres de l'argument*". Con Cocteau no arreglé nada aún, pero tengo que tener cuidado que no se me *glisse entre les doigts* [deslice entre los dedos]". Es la última entrada del mes de abril, y no volverá a escribir hasta mayo. Entremedio, el 16 de abril, envía una carta a María Rosa en la que se queja duramente de Cocteau, con algún dejo de admiración por su talento

Yo luchando con Jean! Qué razón tenía Ud. con eso de los tules! El preciosismo, las plásticas, etc! Y él que difícil es! Nunca he visto algo tan poco humano, tan despegado de la realidad, y al mismo tiempo con tanto talento.

Parece un sonámbulo, o un autómatas, que habla, se mueve, pestañea con cuerda y de pronto dice cosas inteligentes, porque entra otro disco. Es muy snob y reservado, hace unos días le hablé de Victoria [Ocampo] y me dijo que la había visto en New York, nada más. Tiene terror "al qué dirán" y adora hacer escándalo. Una mezcla difícil como Ud. ve (Saslavsky, abril 16, 1950).

Domingo 21 de mayo: "He dejado pasar más de un mes sin escribir. Las cosas seguían su curso lento y normal". Saslavsky anota dos nombres de actores: "Henri Vidal? Jean Gabin? Qué hacer?" (Saslavsky, 1949-1950). Y agrega un muy escueto resumen del estado de producción de *La corona negra*: "María en tormentos. Charles escribiendo los diálogos. Jean, ni señales". Dos días después, en una nueva carta a María Rosa, se extiende sobre la situación. La historia está terminada, aunque nuevamente hay problemas con Cocteau:

He dejado pasar dos días sin escribirle, porque he estado con tantos líos, dificultades y conflictos, María Félix, Cocteau, González el productor, Peyret Chappuis etc, que no encontraba el momento tranquilo para sentarme y contarle. Con Cocteau, estamos por el momento peleados. Después del estreno de *Les enfants terribles*,¹⁶ que no gustó y de *Orphée*, que tampoco gustó, le vino un eccema, se puso de unos nervios imposibles, abandonó el trabajo y todo su amor propio puesto en un jovencito pésimo actor que es su *protegé* y el protagonista de *Les enfants terribles*, Édouard Dermithe. Dudu, para los íntimos. Insistió en que trabajara con María Félix. Esta se negó y ahí empeoró el lío. Aún no se cómo se resolverá. Entretanto la historia está terminada, es semipolicial, semisurrealista, pero creo que es entretenida.

¹⁵ Una de las tres integrantes de la agencia artística CiMuRa, junto a Paulette Dorisse y Blanche Montel.

¹⁶ Película de Jean-Pierre Melville con guion de Cocteau.

Fuera de eso, estamos preparando la filmación que debe comenzar el primero de julio (Saslavsky, mayo 23, 1950).

La última entrada de la agenda está fechada el domingo 11 de junio: "Otra vez tanto tiempo sin escribir" (Saslavsky, 1949-1950). "Lío Cocteau", anota Saslavsky, probablemente haciendo referencia al problema con Dermít y a un vínculo que está muy desgastado. También aparece una referencia a Miguel Mihura, encargado de adaptar los diálogos al español. Charles Peyret-Chappuis, quien había recibido los elogios de Saslavsky en una de sus cartas, al final del proceso de escritura tampoco se salva del ataque que el director argentino le propicia a todos sus guionistas: "Llegada de los hermanos Mihura. Miguel y Gerónimo. Parecen dos clones de circo. Miguel escribe bien. Los horribles y chatos diálogos de Charles mejoran". Curiosamente, el cuaderno se cierra de manera circular, con una mención al directivo de Argentina Sono Film y a la última película que filmó en Argentina: "Luis Mentasti. Almuerzo con Guerrico.¹⁷ Extraño encuentro! *Vidalita*".

Así termina la cronología de un proyecto que consumió los nervios de Saslavsky, entre los vaivenes de María Félix, la relación tortuosa con Jean Cocteau, y la demora de Cesáreo González para confirmar la financiación. Al concluir el diario, quedó sin abordar el tema de los actores masculinos que acompañarían a la estrella mexicana. Otra vez, una carta a María Rosa (fechada el 21 de junio), ofrece las pistas necesarias para conocer la resolución de esta cuestión: "Le escribo desde un avión, en viaje de Madrid a Roma, adonde no voy motivado por mi inquietud religiosa, y para ver al Santo Padre, sino para contratar un actor italiano para la película de María Félix". Al parecer, los nombres de Jean Gabin, Gerard Philippe, Henri Vidal, que habían sido barajados anteriormente, no prosperaron. Debido a "las dificultades en contratar unos actores jóvenes franceses, por la simple razón que no los hay, [...] el productor decidió hacer la película con un italiano y ya salimos para Roma a buscarlo". Una vez aterrizado, Saslavsky no puede evitar burlarse de la pacatería del productor español que lo acompañaba:

Recién di unas vueltas por las calles. Los albañiles, los que trabajan en las calles, los que arreglan las vías de los tranvías lo hacen en shorts y sin camiseta casi desnudos, y asombrosamente buenos mozos. Sin embargo el director de producción que me acompaña (español) está indignado, asqueado, y dice que en Madrid, de inmediato lo prohibiría la policía. Yo los veo, pienso en Ud. y me acuerdo de la calle Charcas cuando Ud. predicaba la belleza italiana (Saslavsky, junio 21, 1950).

En el mes de julio solo existe una carta a María Rosa, en la que Saslavsky no se explaya sobre La corona negra, pero cuenta haber estado muy ocupado, probablemente con los preparativos de preproducción. En agosto, finalmente, viajó a Marruecos.

¹⁷ No parece referirse a César José Guerrico, fundador de Lumiton, sino a Horacio Guerrico, director de la Maison de L'Argentine en la Cité Internationale Universitaire, institución destinada a promover intercambios culturales y académicos entre Francia y Argentina.



Luis Saslavsky durante el rodaje del prólogo onírico de *La corona negra*, en el desierto de Marruecos. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

› Film noir, surrealismo y melodrama

Cuando se estrenó *La corona negra* en Francia, un joven François Truffaut escribió una breve reseña en *Cahiers du Cinéma*. El texto comienza con un fragmento de la entrevista que cité anteriormente, donde Cocteau dice haber sido engañado por los “productores mexicanos”, y continúa con una dura crítica a la película:

[...] un plagio *naïf* de la vanguardia cinematográfica de 1930 y de filmes más recientes como *L'Éternel retour*, *Los olvidados*, etc., es al mismo tiempo una parodia involuntaria de ese cine, felizmente desaparecido, que debía más a una literatura ya muy devaluada (léase *Odile* de Queneau) que al verdadero cinematógrafo. El sueño surrealista en la más pura tradición de Salvador Dalí con el que se abre la película, y las cabriolas de Pieral, encantarán a los agradables discípulos de Jean Boulet, guiados por los prejuicios de Kast (1953: 58).

En efecto, “la más pura tradición de Dalí” aparece de manera explícita en la secuencia inicial de la película. Un prólogo onírico en el que se cifran elementos del trauma de la protagonista y de su desenlace. Mediante un montaje de tradición surrealista, vemos a Mara (María Félix) caminar por el desierto acosada por manos que emergen de la arena, cuervos sobrevolando en el cielo, y el cadáver esquelético de un jinete que se acerca por el horizonte. El sueño —o, más bien, la pesadilla premonitoria— se interrumpe. Mara despierta en un bar oscuro, borracha y amnésica. La película no vuelve a presentar montajes visuales de este tipo, sin embargo, la narración asume una estructura laberíntica. A través de una serie de *flashbacks*, Mara recordará, fragmentariamente, el trauma originario: ella asesinó a su esposo.

Fotogramas del prólogo onírico de *La corona negra*.

Truffaut, que parece más preocupado en limpiar el nombre de Cocteau que en analizar la película, se equivoca al describirla sencillamente como un “plagio naïf de la vanguardia cinematográfica de 1930”. No porque no exista una conexión con esa estética, sino porque *La corona negra* se inscribe más precisamente en otra corriente cinematográfica: el *film noir*. Saslavsky no pretende plagiar ni parodiar al surrealismo, ni siquiera homenajearlo, sino, en todo caso, incorporar su imaginería a un relato clásico melodramático-criminal. La película, en este sentido, se apoya menos en el cine europeo que en el de Hollywood. De hecho, ese fue uno de los conflictos con Cocteau. Durante el proceso de escritura, Saslavsky escribió en su cuaderno “yo a él le debo parecer bruto, Hollywood convencional” (1949-1950); y, durante el rodaje, en una entrevista con la revista *Cinéma*, volvió sobre el tema: “Al principio me acusó de querer hacer Hollywood. Pero al final llegamos a un acuerdo” (Metzel, noviembre 13, 1950). Al comparar el argumento original escrito por Cocteau con el resultado final del guion cinematográfico, es evidente que ambas historias tienen muy poco que ver. Considerando, además, las dificultades durante el proceso de escritura, las intenciones de Saslavsky expresadas en su cuaderno, y las declaraciones posteriores de Cocteau que analicé en el apartado anterior, es difícil no concluir que la participación del francés estuvo muy reducida. De cierta manera, lo que hicieron Saslavsky y Cesáreo González fue comprar el nombre “Jean Cocteau” como estrategia comercial para impulsar su película. Solo quedó un título y una idea condensada en el prólogo, cuando se imprime la cita manuscrita. Aunque esta imagen cumple la función de explicar el significado de la corona de buitres, más bien es una excusa

para aprovechar el prestigio de su nombre y, literalmente, su firma autoral. En este sentido, la denuncia de estafa de Cocteau podría tomarse por cierta, así como el fastidio de Truffaut.



Frente y dorso del cuadernillo de prensa de La corona negra.

La influencia del surrealismo en esta película, sin embargo, hay que pensarla desde otra perspectiva. Forma parte de una red intercultural que excede la mera referencia residual del prólogo onírico. A partir de las ideas de James Naremore (1998), propongo pensar *La corona negra* considerando que el *film noir* fue un género nacido en Estados Unidos pero cuya primera conceptualización fue realizada por la crítica francesa desde una particular sensibilidad surrealista. Asimismo, esta compleja deriva transnacional debe considerarse en función de la poética de Saslavsky y del texto estrella de María Félix, ambos con una larga trayectoria en el cine policial-criminal y en el melodrama.

Cuando Saslavsky, en una de las cartas a María Rosa, escribe "la historia está terminada, es semipolicial, semisurrealista, pero creo que es entretenida" (mayo 23, 1950), da una definición intuitiva pero bastante precisa de lo que hoy entendemos bajo el nombre *film noir*, o al menos una de las tantas definiciones posibles que a lo largo de varias décadas la teoría y la crítica cinematográficas han intentado formalizar. El *film noir* es uno de los géneros más discutidos y escurridizos de la historia del cine (o serie, estilo, fenómeno, movimiento, estética, concepto, atmósfera, etc., porque según el autor que se siga, hasta su ontología ha sido motivo de debate). En líneas generales, hay consenso en

que su consolidación se produjo en Hollywood a mediados de la década del cuarenta y que su pico de productividad se extendió hasta comienzos de los años cincuenta. Las películas que lo conforman, sobre todo en los casos paradigmáticos —*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), etc.—, tienen una serie de rasgos formales, temáticos y narrativos en común (iluminación en clave baja y alto contraste, centralidad del *flashback* y de la *voiceover*, ambientación urbana y nocturna, lógica onírica y fatalista del relato, protagonismo de la *femme fatale* y del *weak guy*), intertextos reconocibles (la literatura *hard-boiled*, el expresionismo alemán, el realismo poético francés, el discurso psicoanalítico), y han sido interpretadas en función del contexto socio-cultural de posguerra. Pero el término que designa a estas películas es una construcción *ex post facto*. Ningún productor en Hollywood era consciente de que estaba realizando un *film noir*, ni era una categoría en uso a la hora de planificar una película. Tampoco la crítica estadounidense del momento se refirió a estas producciones utilizando el nombre *film noir* (se hablaba de melodramas, películas criminales, *thrillers*). Recién en la década del 70, aparecieron los primeros textos en inglés que comenzaron a pensarlo seriamente ("Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir" de Raymond Durnat en Inglaterra y "Notes on Film Noir" de Paul Schrader en Estados Unidos). La paradoja, como se pregunta Naremore en su lúcido estudio revisionista sobre el género, es: "si el *noir* es de origen americano, ¿por qué tiene un nombre francés?" (1950: 10).

Los responsables de la expresión *film noir* fueron los críticos Nino Frank y Jean Pierre Chartier que, en sendos artículos de 1946, la utilizaron para referirse a un grupo de películas estadounidenses radicalmente novedosas. Más allá de este dato histórico, muy difundido en la bibliografía sobre el tema, para Naremore el *film noir* pertenece tanto a la historia del cine como a la historia de las ideas y, en este sentido, indaga en profundidad en la conexión particular que existe entre la sensibilidad *noire* y la cultura francesa. De algún modo, dice Naremore, "los franceses inventaron el *film noir* estadounidense, y lo hicieron porque las condiciones locales los predispusieron a ver Hollywood de cierta manera" (13). En la posguerra, Francia poseía una cultura cinematográfica sofisticada (salas, revistas, cine-clubs) que permitió una recepción positiva de este nuevo género, existía un marcado resurgimiento del americanismo entre directores y críticos, y el *noir* estadounidense evocaba la edad dorada de su propio cine, el realismo poético francés (que, por cierto, también influenció fuertemente a Saslavsky en su primera etapa como director): "un grupo de melodramas sombríos, ambientados en un entorno criminal urbano y protagonizados por personajes condenados que se comportaban con sangre fría bajo presión" (15). Pero, sobre todo, Naremore pone el foco en la importancia que tuvo el surrealismo residual en distintas expresiones artísticas descriptas bajo el término *noir*. La *Série noire*, colección de novelas policiales y negras de Gallimard, fue fundada por el surrealista Marcel Duhamel; el cine *noir* de los años 30 (el realismo poético francés o cine del Frente Popular) estuvo directamente vinculado con el surrealismo de Jacques Prévert; y muchas de las revistas que escribieron sobre el *film noir* hollywoodense eran publicaciones surrealistas o contaban con figuras del surrealismo entre sus críticos (*Positif*, *L'Age du cinéma*). No sorprende, entonces, que intelectuales y artistas formados en el surrealismo se sintieran atraídos por un conjunto de *thrillers* "perversamente eróticos, confinados en gran medida a interiores, fotografiados en un *deep-focus style* que parecía revelar la vida secreta de las cosas, y a menudo derivados de la literatura alcohólica —una sustancia especialmente propicia para el deseo, la enervación, la euforia, la confusión y la pesadilla" (18).

Quizás la evidencia más elocuente de esta íntima relación entre el *film noir* y el surrealismo sea *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, de Raymond Borde y Étienné Chaumeton (1955), prologado también por Marcel Duhamel. Este libro, "profundamente surrealista en sus objetivos ideológicos" (Naremore, 1998: 18), fue el primer estudio integral del género y se convirtió en una obra sumamente influyente.¹⁸ Como señala Naremore, Borde y Chaumeton, antes que en el estilo o la estructura narrativa, se concentran en las cualidades afectivas del *film noir*, al cual describen con cinco adjetivos típicos del surrealismo: "onírico, insólito, erótico, ambivalente y cruel" (19). Una importante cantidad de ideas planteadas en la introducción del libro para describir distintos aspectos de *noirs* hollywoodenses —que, por cierto, se ajustan perfectamente a *La corona negra*— a su vez parecieran estar hablando de obras de la vanguardia surrealista: "Hay en esa incoherente brutalidad algo que se asemeja a los sueños y es precisamente la atmósfera común a la mayor parte de las películas negras" (Borde y Chaumeton, 1955: 18); "un amnésico que va en busca de su pasado y hace salir al crimen de su guarida (19)"; "lo insólito es inseparable de lo que podría llamarse *incertidumbre de los móviles*" (19); "¿será verdugo o víctima? Complejidad de las relaciones criminales, intrincada red del chantaje, misterio de los móviles, todo ellos convergiendo en la incoherencia" (19); "este acento de confusión está en la médula misma del onirismo que caracteriza a la serie" (19); "la protagonista es viciosa, asesina, toxicómana o borracha" (20); "la acción es confusa, los móviles inciertos" (20); "la película adopta un carácter de sueño y el público busca en vano la vieja buena lógica de antaño" (20); "la violencia desborda los cauces" (20). La introducción termina con una sentencia que podría formar parte del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton: "Todas las obras de esta serie se hacen notar por la misma identidad de orden emocional: *el estado de tensión que nace en el espectador con la desaparición de sus puntos de guía psicológicos*. La vocación de la película negra es la de crear un *malestar específico* [itálica en el original]" (20).

Tomando este panorama en consideración, la acusación de Truffaut sobre *La corona negra* como un plagio ingenuo del surrealismo es una simplificación o por lo menos una lectura muy sesgada. En todo caso, esa interpretación le puede caber a la secuencia de apertura y sus *collages*. Pero lo mismo se podría decir de la enorme cantidad de películas de Hollywood de los años cuarenta, en el contexto de popularización del psicoanálisis en los Estados Unidos, que incorporaron secuencias oníricas de tradición surrealista al relato clásico. El caso paradigmático es *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), con un sueño diseñado por Salvador Dalí. Sin embargo, en *La corona negra*, como en tantas otras películas del cine negro, lo surreal se debe menos a la imitación plástica de la vanguardia histórica que a la atmósfera de extrañamiento, a los personajes desorientados y a las estructuras laberínticas típicos de la estética *noire* que, como vimos, está atravesada por la visión surrealista del mundo.

Ahora bien, el *film noir* no fue un fenómeno exclusivo de las cinematografías centrales. En Argentina, aunque las expresiones más puras (las más asimilables a la versión hollywoodense) se produjeron en la década del cincuenta, Saslavsky ya había demostrado una sensibilidad *noire* en décadas anteriores, tanto en el cine como en la literatura. Román Setton (2015) ha analizado cómo la novela *A sangre fría*, publicada por Saslavsky en 1947, fue largamente ignorada por la historiografía y la crítica literarias debido a la interpretación dominante sobre el género policial argentino. Es decir, la lectura canónica inaugurada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que privilegió la influencia de la novela de

18 El libro fue publicado en Argentina tan solo tres años más tarde, en la colección Estudios Cinematográficos, dirigida por Edmundo E. Eichelbaum, de la editorial Losange. Me interesa el dato en función de la importancia que tuvieron el cine y la literatura *noirs* en Argentina, tema al que me referiré más adelante.

enigma inglesa y relegó la vertiente *hard-boiled* estadounidense (cuyo ingreso al campo literario argentino se suele fechar recién a partir de 1960).¹⁹ Con ánimo de proponer una nueva periodización, Setton sostiene que *A sangre fría* "importa una irrupción en la tradición nacional de la literatura policial, influida en parte por el trabajo cinematográfico de Saslavsky, en parte y de manera más general, por el imaginario cinematográfico de la época y la representación de lo policial en el cine" (2015: 321).²⁰ Ya en los años treinta, Saslavsky había realizado *La fuga* (1937), una película policial claramente influenciada por el cine de *gangsters* de Hollywood y por el realismo poético francés. Y, hacia mediados de la década del cuarenta, hizo dupla con Daniel Tinayre (compartiendo la dirección o la escritura del guion, según el caso) en una serie de películas que podrían inscribirse dentro del *film noir*: *Camino del infierno* (Luis Saslavsky, 1946), *A sangre fría* (Daniel Tinayre, 1947) —adaptación cinematográfica de la novela— y *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948). En ellas se encuentran diseminadas algunas de las características semánticas y sintácticas típicas del género: la iluminación en claroscuro, la ciudad nocturna, las tramas criminales organizadas a través de *flashbacks*, los narradores múltiples, el uso de la voz en *off*, las mujeres fatales, la condena melodramática del pasado o la profundización en los conflictos psicológicos de los personajes.²¹

La omnipresencia del melodrama en la cinematografía latinoamericana en general, y en la mexicana en particular, ha redundado en una suerte de sobreidentificación mutua. En buena medida, esto limitó la interpretación de un amplio grupo de películas, usualmente clasificadas como melodramas, bajo el marco del *film noir*. Como señala David Chávez Landeros, "hasta el cambio de milenio, un importante sector de la crítica cinematográfica mexicana concluía que la categoría de cine negro mexicano era inexistente o imposible", debido a las condiciones de producción, al uso recurrente del melodrama, a una supuesta ausencia de novela policíaca y a la censura (2023: 2). Esta tendencia se revirtió con el aporte de nuevas lecturas críticas y con la restauración y difusión internacional (en festivales, museos, y ediciones en *blu-ray*) de *noirs* mexicanos, que permitió la reivindicación de obras largamente menospreciadas, entre ellas el cine urbano de Roberto Gavaldón. Sin embargo, continuó latente una cierta oposición entre el *film noir* y el melodrama, como si la particularidad del cine mexicano fuera poner un filtro melodramático a los relatos *noirs*. Cuando en verdad, como bien plantea Chávez Landeros y gran parte de la bibliografía anglosajona sobre el género, el *film noir* estadounidense está plenamente atravesado por el melodrama, incluso están interrelacionados y en cierto punto son inseparables: "Ejemplos clásicos como *Double Indemnity*, *Out of the Past*, *Secret beyond the Door* (Fritz Lang, 1947), *The Third Man* (Orson Welles, 1950), y la mayoría de las películas centradas en figuras femeninas, como *Phantom Lady*, *Laura*, *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945) y *Gilda* (King Vidor, 1946), incluyen elementos de melodrama o se consideran tanto melodramas como ejemplos plenos del *film noir*" (2023: 3-4).

¹⁹ Tradicionalmente, el policial negro en Argentina se suele ubicar hacia la década de 1960, a partir de los textos teóricos de Sebrelli y la colección *Serie Negra* (nombre tomado de la versión francesa) dirigida por Ricardo Piglia (Setton, 2015: 322).

²⁰ *A sangre fría* cuenta el asesinato de una anciana pudiente llevado a cabo por su enfermera y su sobrino. Setton describe minuciosamente su inscripción en el género: "El dinero como motivación del crimen y de las relaciones humanas, una sociedad criminalizada, las muertes violentas en el final del relato, la presencia de los personajes fatales —Linda y Fernando—, las frases mordaces, las traiciones constantes y los pactos provisionales, la perspectiva de narración situada dentro del ámbito del crimen, el azar como determinante fundamental del avance de la trama, las desigualdades sociales —el capricho de los ricos y el rencor de clase de los pobres—, el erotismo, el mundo onírico y el motivo del doble, el vínculo de raigambre psicoanalítica entre erotismo y muerte, los comportamientos semianimales de los personajes, los móviles irracionales de las acciones, el peso melodramático del pasado como destino, la tragedia de la *unknown woman*, y la imposibilidad de escapar a un mundo en degradación, con características claramente naturalistas, son algunos de los elementos que hacen de *A sangre fría* una de las tempranas novelas negras argentinas, que a su vez dialoga fluidamente con el cine *noir* contemporáneo" (2015: 331).

²¹ Para profundizar en el cine negro argentino, pueden consultarse otros trabajos de Setton y la tesis doctoral de Daniel Giacomelli (2023).

En líneas generales, la intriga del *film noir* se centra en un enigma, un asesinato o un robo que reemplaza la trama social o doméstica del melodrama convencional. Sin embargo, como observa Elizabeth Cowie (1993: 130), en ambos casos los acontecimientos están marcados por el destino, la casualidad y la coincidencia; los personajes, a la manera del *amor fou*, son impulsados por fuerzas y pasiones ajenas a su razón; y los conflictos de la pareja protagonista están atravesados por el deseo sexual, en ocasiones perverso, sádico, obsesivo o posesivo. El *film noir*, muchas veces considerado como la antítesis del *woman's film*, lejos de ser un género típicamente masculino, abunda en personajes femeninos activos y determinados tanto en sus acciones como en sus deseos, y que, sobre todo, disputan a los hombres el control de la narración.

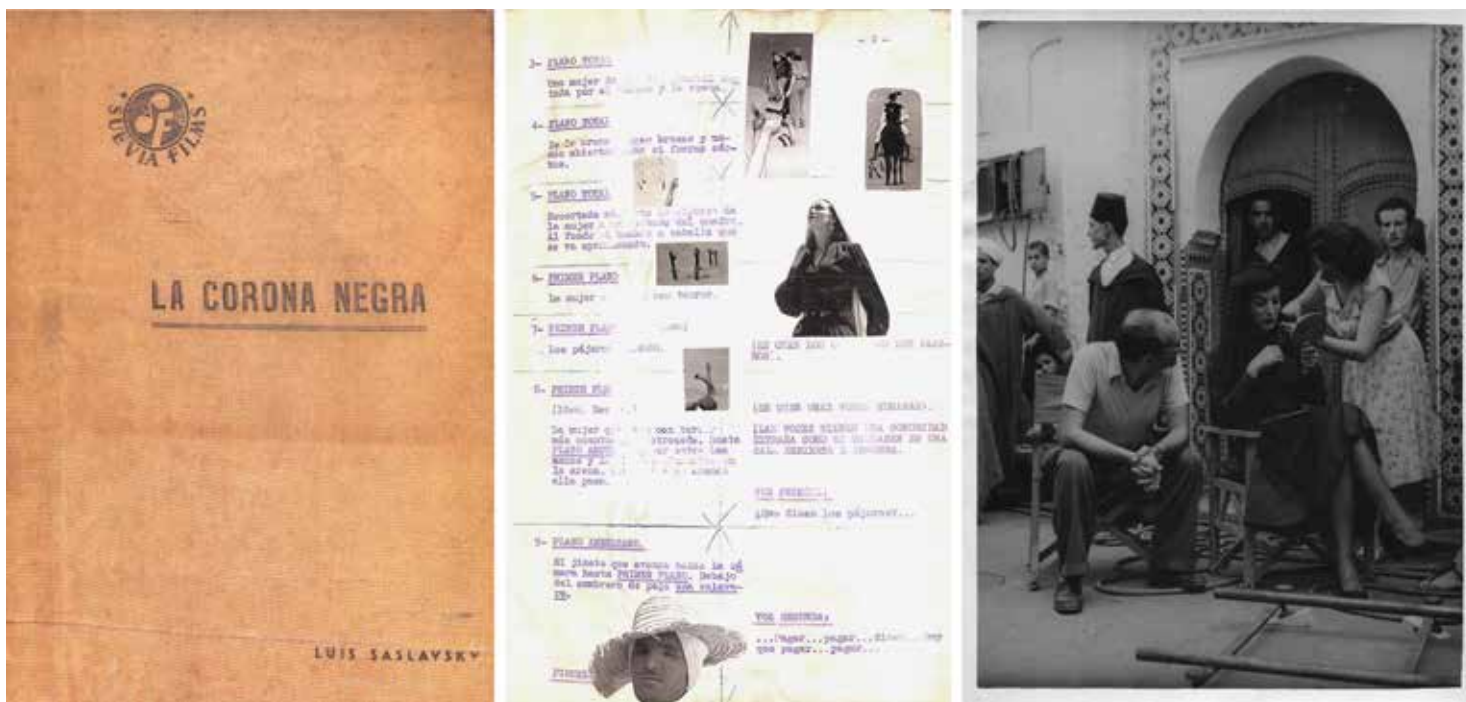
Este punto es fundamental para abordar *La corona negra*, protagonizada por María Félix en el rol de una compleja *femme fatale*, a la vez víctima y victimaria, que tiene bajo su mando el dispositivo narrativo. Un personaje que debe leerse en continuidad con sus caracterizaciones anteriores en numerosos melodramas y *noirs* mexicanos —*Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947), *Que dios me perdone* (Tito Davison, 1948), *Doña Diabla* (Tito Davison, 1950)— y también españoles —*Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1950), *La noche del sábado* (Rafael Gil, 1950)—. El texto estrella de María Félix —la mujer fatal, la devoradora, la mujer sin alma—, consciente del poder de la seducción y la sexualidad para sobrevivir en un mundo dominado por hombres, reencarna en este *film noir* exótico y transnacional, en el que confluyen diversas tradiciones estéticas y cinematográficas del centro y la periferia. No parece casual la insólita síntesis visual que ensaya Saslavsky en uno de los últimos planos de la película: María Félix en el norte de África, en una casa típicamente marroquí, pero rodeada de agaves (o magueyes), planta nativa del norte de México y emblema del cine mexicano, capturada desde un ángulo de cámara digno de Gabriel Figueroa (fig. 12).



Mara (María Félix) en la última escena de *La corona negra*. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

› Encantamiento, obsesión y fatalidad de la *femme fatale*

La corona negra narra la historia de Mara después de haber asesinado a su esposo, Russel, el dueño de una cantera de explotación minera. Este acontecimiento, origen y disparador de la intriga criminal, es un punto ciego en el relato, fragmentado por *flashbacks*. También es un punto ciego para Mara, que entra en estado de amnesia después de cometer el crimen. Cronológicamente, sucede al comienzo de la historia, pero el espectador no logra conocer la totalidad de los hechos hasta el final de la película. El orden es el siguiente. En una discusión de pareja, Russel acusa a Mara de infidelidad, amenaza con divorciarse, y le recuerda maliciosamente que deberá volver a su vida anterior de prostituta. Mara contesta: "Será mejor que vivir contigo, imbécil, mírate al espejo, ¿a ver si es posible estar a tu lado por amor?". Russel la ahorca y Mara cae al piso. Ante la frase "Volverás a ser lo que eras, volverás a venderte...", que no termina de pronunciar, ella toma unas tijeras del piso y lo apuñala por la espalda. Mara convence (seduce) a Mauricio (Vittorio Gassman) —su amante, hombre del hampa y empleado de Russel— para que tome las llaves del cofre de diamantes del bolsillo del cadáver y descarte el cuerpo en la cantera, simulando un accidente. Luego de velar el cuerpo, Mara pierde la memoria y comienza a deambular por Tánger. Mauricio, junto a su banda criminal, la busca para que confiese dónde escondió la fortuna que habían pactado compartir. El tercer hombre en discordia es Andrés (Rossano Brazzi), un ingeniero de la cantera, quien solo ha visto a Mara ocasionalmente pero también quedó preso de su belleza. Este hombre no pertenece al mundo criminal. Intentará jugar el papel de héroe-detective para desentrañar el conflicto y defender a la mujer que ama e, ingenuamente, considera víctima.



Izquierda: Guion técnico de *La corona negra* (probablemente intervenido por Saslavsky con fotografías tomadas en el rodaje). Derecha: María Félix y Luis Saslavsky en una pausa del rodaje. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Jean-Pierre Esquenazi sostiene que en el film noir hay dos personajes esenciales: el *weak guy* (el hombre débil, opuesto al típico *tough guy* de Hollywood) y la *femme fatale*. Y al encuentro inicial entre ambos lo llama *escena primitiva*, "pues conecta de manera definitiva a los dos personajes principales y también porque remite vagamente a la descripción de Freud del ingreso de los niños en la sexualidad" (2012: 245). En este primer encuentro, "la mujer fatal es al mismo tiempo imagen y realidad, objeto de fascinación y sujeto de conocimiento, y el *weak guy* se expone a sueños que suponía inaccesibles". El esquema es el siguiente:

1. Un hombre débil (el *weak guy*) sueña con una mujer maravillosa a la que podría poseer.
2. Esta mujer (la mujer fatal) aparece de pronto: su presencia carnal, mezcla de realidad e imaginario, paraliza al hombre.
3. La mujer, que conoce a los hombres, comprende y observa la perturbación del hombre (2012: 248).

En *La corona negra*, a causa de la afección psicológica de la mujer fatal, la escena primitiva tiene sus particularidades y se produce doce veces. Después del prólogo onírico que abre la película (y, cronológicamente, después de la sucesión de acontecimientos que ordené anteriormente), Mara despierta en un bar de Tánger. El dueño le exige pagar, pero ella está completamente desorientada y sin dinero. Andrés la rescata, paga la cuenta y salen juntos a la calle. Ofrece ayudarla, pero Mara no acepta y comienza a caminar. La cámara acompaña su andar lento y pesado, vestida de luto, arrastra el sombrero y el velo por el piso. El plano es hipnótico: la figura negra se dirige hacia un pasaje oscuro, enmarcado por una serie de arcos moriscos, cuya forma semicircular, junto a la iluminación penumbrosa y la profundidad de campo, intensifican el impacto visual y el efecto de irrealidad (fig. 14.1). Mara hace una pausa, da media vuelta y fija su mirada en Andrés, quien se había quedado paralizado en la puerta del bar. En seguida, reacciona y se acerca. La composición visual del plano de conjunto configura una poderosa metáfora visual de la psiquis de Mara y de la situación de Andrés. (fig. 14.4). Su cabeza está enmarcada por los arcos que mencioné antes, pero al ser un primer plano se pierde el referente. Parecen anillos de un espiral que se proyecta en abismo y Andrés, en el límite, está a punto de ingresar a ese laberinto amnésico, enigmático y peligroso. Ha sido hechizado por la mujer fatal y de allí en más su destino quedará unido al de ella.



Fotogramas de la escena primitiva de *La corona negra*.

Aunque Mara no lo recuerda, este no es el primer encuentro entre ambos, ni el primer hechizo. Después de invitarla a su casa, Andrés le cuenta, mediante tres *flashbacks* (fig. 15), los encuentros previos. El primero, en la cantera: “la contemplé absorto por su belleza, y usted me sonrió apenas y me dijo: ‘si alguien mata a un buitre, ¿qué hacen los otros?’”. Al instante, Andrés sacó un arma, disparó al cielo y juntos contemplaron a los buitres devorándose a su misma especie. El segundo, meses después, en un club nocturno,

en la semioscuridad, frente a mí, vi sus ojos, no podía desprender de ellos los míos. Después, cuando usted salió a bailar, me repuse de mi emoción, de esa extraña e incomprensible emoción. Yo la miraba bailar, hasta que usted me miró. Un amigo me dijo que se llamaba usted Mara Russel, la mujer de Russel, uno de los dueños de la cantera. Un hombre celoso como un tigre, y que la tenía secuestrada en una finca en Zajal. Entonces me pareció que con el encuentro de nuestros ojos, usted ataba su destino a los míos. Una ilusión, puede ser, pero he vivido día tras día de ella como un obsesionado, como en un encantamiento.

La descripción que hace Andrés de su estado emocional se corresponde con el de muchos otros *weak guys* de *film noirs* fundacionales, como los protagonistas masculinos de *The Woman in the Window* y *Laura*, enamorados de una imagen, de una idea, de un fantasma, antes que de la mujer de carne y hueso.

Otro caso similar es el *noir* mexicano *La diosa arrodillada*, donde Arturo de Córdova se obsesiona con una estatua de María Félix. En *La corona negra*, el fantasma es esa primera Mara, que Andrés no puede tocar más que con la mirada, preso de un "encantamiento" que lo induce a vagar por las calles de Tánger en su búsqueda. El tercer encuentro corresponde a la llegada de Mara a Tánger con el ataúd de esposo. Andrés admite que ya "ni muerto la dejaba sola" aunque "sus ojos ni me miraron".



Tres veces Mara.

Para Esquenazi, la escena primitiva es fundamental narrativamente porque desencadena la intriga criminal y da pie al universo ficcional del *film noir*, donde las emociones son tan intensas que no se ajustan al mundo normal y exigen "otro universo ya no sometido a la moral habitual, un universo donde el deseo es una cuestión de vida o muerte" (Esquenazi, 2012: 249). El espacio predilecto es la ciudad *noire*, "una gigantesca ciudad moderna, vivida como una red de tentáculos oscuros, un laberinto péfido y a menudo grotesco, una ciudad gótica" (295). La temporalidad de este universo está marcada por la compulsión al *flashback*, "un tiempo repetitivo o cíclico del que los personajes no pueden salir" (253). En cuanto a lo primero, si bien el espacio natural del *film noir* son las grandes metrópolis modernas (Nueva York, Los Ángeles, París, Buenos Aires o Ciudad de México), una ciudad laberíntica como Tánger parece el lugar ideal para desarrollar una historia *noire*. Sin dudas desde una imaginación exotizante y colonial (entre 1912 y 1956, Marruecos fue un protectorado controlado por España y Francia, y Tánger una zona internacional), similar a la Casbah de Argel que diseñó Julien Duvivier en el *noir Pépé le Moko* (1937), donde Jean Gabin se vuelve inhallable en su sórdida red urbana.²² Pero la Tánger de Saslavsky, además, funciona en continuidad con la psiquis de Mara: sinuosa, confusa, y angustiante. Lo mismo aplica para el segundo aspecto, la temporalidad, que en *La corona negra* es absolutamente intrincada. Con sus siete *flashbacks* motivados por los recuerdos de Mara y Andrés —y otras alteraciones del tiempo presente como la pesadilla y las varias alucinaciones visuales y sonoras—, la película de Saslavsky no

²² Otra referencia cinematográfica ineludible es *Morocco* (Josef Von Sternberg, 1930), por el espacio de la película, por el tipo de personaje que encarna María Félix y por la afinidad estética que Saslavsky sentía con el director austriaco radicado en Hollywood. *La corona negra* comienza como termina la película de Sternberg, y las dos protagonistas —una *femme fatale* y una *vamp*— tienen la fatalidad asociada a su imagen. El plano final de *Morocco*, similar a la secuencia de apertura de *La corona negra*, consiste en Marlene Dietrich hundiéndose en el desierto, siguiendo al hombre que ama.

tiene nada que envidiarle a la estructura temporal de *The Killers* (Robert Siodmak, 1946) y a sus once *flashbacks*. Además, como en este *film noir* ejemplar, Saslavsky dispone los *flashbacks* sin respetar su lugar en la historia. El orden de aparición de estos recuerdos en el relato es 3-1-2-7-5-6-4, profundizando el efecto de desorientación, que ya no es exclusivo de los personajes sino también de los espectadores.²³



La femme fatale en todo su esplendor. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Christine Gledhill, en uno de los textos fundacionales de la crítica feminista sobre el cine negro, ya planteaba que “una forma de ver la trama del típico *film noir* es considerarla como una lucha entre distintas voces por el control de la narración” (1978: 29). El distanciamiento y los puntos de vista alternativos que propicia la estructura de *flashbacks* crean las condiciones para que la *femme fatale* oponga cierta resistencia al control masculino del relato y de la imagen. En muchas películas del género, es común encontrar mujeres vistas desde perspectivas múltiples, ya sea porque son narradas por diversos personajes —*Laura*— o porque accedemos a versiones de sí mismas en distintos momentos

²³ Aunque el *film noir* explotó especialmente este recurso, el uso intensivo del *flashback* no es exclusivo del género. Más bien, como ha señalado David Bordwell (2017), es un recurso fundamental de la narración cinematográfica de Hollywood en la década del cuarenta. El *flashback*, la amnesia, la secuencia onírica, son dispositivos narrativos que permitieron una calculada ininteligibilidad para hacer las historias más atractivas al público.

temporales —*Out of the Past*—. Esto produce una imagen fragmentada y contradictoria de la *femme fatale*, tanto para el protagonista masculino que no logra descifrarla, como para los espectadores que no pueden clasificarla en un único estereotipo femenino.

En *La corona negra*, la figura de Mara está escindida en dos temporalidades y en dos caracterizaciones: victimaria en el pasado y víctima en el presente. Pero ambas instancias son inestables y de límites difusos. El relato se estructura a partir de la amnesia de Mara y, en este sentido, es un relato subjetivado.²⁴ Todos los personajes dependen de lo que ella olvida y recuerda, de manera involuntaria o intencional. Si la amnesia primero es una afección psicológica real (tanto para el médico que la revisa como para una vieja bruja que le tira las cartas y la define como "una página en blanco"); a medida que avanzan los *flashbacks* y visiones, Mara teme empezar a recordar su identidad porque se sabe peligrosa: "Esos brillantes que todo buscan no sé si los robé. Pero era capaz de hacerlo. Ahora se que soy capaz de todo lo malo [...] Te dije que no soy buena. La pobreza es horrible. Mata el amor. Mata todo. Yo no quiero ser pobre", le confiesa a Andrés. En efecto, cuando recupera la memoria por completo, decide simular la amnesia para liberarse de la policía e inculpar a Mauricio: "He perdido la memoria [...] Que se salve solo", responde falsamente al amigo de Mauricio que le exige su ayuda.

El *weak guy*, obsesionado y encantado, intenta salvarla de sí misma y resolver el misterio/trauma que ella parece haber olvidado. "Mara, ya comenzaremos a desenredar la madeja", dice inocentemente. Pero en el cine negro no hay lugar para la pericia lógica como en el policial clásico. Tampoco hay espacio para la policía —en efecto, existe, pero va siempre detrás de los hechos— y quien cumple el rol de detective (en este caso Andrés) antes de lograr descifrar el crimen se ve envuelto en los pliegues de una trama que nunca puede desanudar ni terminar de interpretar. La investigación es, de hecho, completamente inútil. La verdadera *madeja* —es decir, un hilo enrollado sobre sí mismo— no consiste en la intriga superficial (¿qué sucedió?), como cree Andrés. Más bien, tal como vimos al comienzo de la película, es la psiquis espiralada de Mara. El enigma, entonces, es identitario (¿quién es Mara?, ¿quién soy?). Esta incógnita no la puede resolver ninguno de los tres hombres, que apenas conocen versiones parciales de la mujer que aman. No es la esposa obediente que esperaba Russel, ni la amante cómplice que pretendía Mauricio, y mucho menos la mujer inocente con la que fantasea Andrés. Solo ella posee la llave (de los brillantes y de su cabeza). De allí que Mara se recupere por completo del estado amnésico luego de correr el velo que cubre un espejo y enfrentarse a su propia imagen, lo que motiva el *flashback* final, el crimen originario.

²⁴ Saslavsky tiene una larga trayectoria creando personajes femeninos que se hacen cargo de la narración. En *La fuga* (1937), Tita Merello es la organizadora del relato mediante las canciones que transmite por radio. *Puerta cerrada* (1939), además de las canciones de Libertad Lamarque que también tienen el poder de intervenir sobre la narración, está estructurada a partir de un flashback inicial desde el punto de vista de la protagonista. En *Historia de una mala mujer* (1948), otro melodrama, Dolores del Río —madre y prostituta— manipula lo que los otros creen saber de su pasado para salvar a su hija.



Mara frente al espejo. Recuerdo del crimen.

Mara es, por definición, “la mujer fatal, 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” (Borde y Chaumeton, 1955: 17). Este carácter escindido y oscilante de la protagonista también se manifiesta visualmente. En el pasado, lleva un vestido blanco resplandeciente, que destaca su sexualidad; en el presente, lleva un luto riguroso, que enfatiza su misterio y la hunde en la penumbra.²⁵ Pero, principalmente, como en todo *noir*, la experimentación con el blanco y negro encuentra su expresión más potente en el claroscuro. Saturación estilística de aquello que Andrés resume en una línea de diálogo: “Todos los corazones tienen sus sombras”. En las escenas nocturnas que suceden en el departamento (fig. 18), el rostro de Mara transita entre la oscuridad y la claridad según el comportamiento de la luz. Narrativamente, se justifica por el movimiento giratorio de un faro que provoca la agitación de las sombras. Andrés le resta importancia. Ella, en cambio, está perturbada porque asocia el efecto lumínico del faro con el resplandor de los cirios en la capilla ardiente de Russel. Es decir, con una escena mortuoria. En el *noir*, la oscuridad triunfa sobre la luz y la fatalidad es inevitable. Mara trae la muerte o, como dicen las dos viejas, “es una mensajera de Azrael”. El *weak guy* es el único personaje que, ingenuamente, cree que el color negro que viste la *femme fatale* se debe al luto por el difunto, y no a su devenir buitre.

²⁵ Cabe recordar que en *La diosa arrodillada* María Félix se presenta con un vestido que la divide en blanco y negro.



Mara en claroscuro.

Las aves carroñeras, que primero acosan a Mara en forma de alucinaciones visuales y sonoras, al final del relato, mientras escapa de Tánger junto a Andrés, se convierten en una presencia real. Como explican los lugareños, el círculo de buitres no solo surge cuando un cadáver de la cantera es devuelto a su hogar atado a un caballo, también aparece como presagio de una muerte próxima. Mara, en efecto, integra la corona negra que escoltará a Andrés hacia su destino fatal. Víctima de sus propias trampas —como Borge y Chaumeton definieron a la *femme fatale*— está condenada a revivir la pesadilla inicial. En la última escena, el cuerpo de Andrés, asesinado por Mauricio, regresa de la cantera sobre su caballo. En el guion, Saslavsky escribe: “Mara corriendo. Sopla el viento y levanta grandes torbellinos de arena. Escenas similares a las primeras del film, pero de aspecto realista” (1950: 150).



La pesadilla de Mara se vuelve realidad.

› Conclusión

La corona negra no logró el impacto de crítica y público que probablemente imaginaron Luis Saslavsky y Cesáreo González al planificar un proyecto tan ambicioso. Después de los variados y dispersos estrenos (Biennale di Venezia, septiembre de 1951; Madrid, septiembre de 1951; París, enero de 1953; Buenos Aires, junio de 1954), la recepción (más allá de la dureza y la defensa corporativa de Cocteau que hicieron algunos críticos franceses) causó más bien desorientación y evaluaciones desparejas. Sin embargo, vista hoy, *La corona negra* se impone como una de las películas más misteriosas y potentes del cine iberoamericano, en la que confluyen el riesgo del productor español, la audacia estética del director argentino y la poderosa presencia cinematográfica de la estrella mexicana.

En este ensayo, me propuse, por un lado, reconstruir la historia de esta producción maldita y dislocada, una tarea que hubiese sido imposible sin los documentos conservados en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y en la Princeton University Library. Sin fuentes disponibles, nuestro cine está condenado, como Mara, a la amnesia. Por otro lado, intenté analizar la película inscribiéndola en el *film noir*, un género cinematográfico que hace del malestar, la confusión y la angustia una de sus grandes fortalezas. Tal vez por esa misma razón, sumado su condición transnacional, fue condenada a la marginalidad crítica e historiográfica.

Pese a todas las dificultades que rodearon a *La corona negra*, a fines prácticos, Saslavsky consiguió lo que se había propuesto al recurrir a Cocteau: "su puerta grande". O, por lo menos, pudo generar las condiciones necesarias para instalarse en Europa. De allí en adelante hizo cuatro películas en Francia —*La neige était sale* (1954), *Les louves* (1957), *Première mai* (1957), *Ce corps tant désiré* (1958)— y otras dos en España —*El balcón de la luna* (1962), *Historia de una noche* (1963)—, también para Suevia Films. *María Bonita*, que estuvo en el inicio de esta historia, nunca se filmó y pasó a la historia de los proyectos nunca realizados.

› Bibliografía

- › Anónimo. (1949, agosto 30). María Félix filmará con Luis Saslavsky. *Crítica*, 7.
- › Anónimo. (1949, marzo 22). Luis Saslavsky va en busca de María Félix. *Crítica*, 5.
- › Borde, R. y Chaumeton, È. ([1955] 1958). *Panorama del cine negro*. Ediciones Losange.
- › Bordwell, D. (2017). *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. University of Chicago Press.
- › Carrière, P. (1950, abril 6). Le metteur en scène argentin Luis Saslavski nous parle de «LA COURONNE NOIRE». *Le Figaro*, 6.
- › Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (Eds.). (2005). *Suevia Films*. Cesáreo González: *Treinta años de cine español*. Centro Galego de Artes da Imaxe, IVAC, Filmoteca Española, AEHC.
- › Chávez Landeros, D. (2023). The Fall of Virtuous Men: Mexican Film Noir, and the Crisis of Values in the Postrevolutionary State, 1950–1959. *Latin American Research Review*, 58(4), 1-20.
- › Cocteau, J. (2003). *Du cinématographe*. Éditions du Rocher.
- › Comín, M. P. (1953). Monologueando con Jean Cocteau. *Teatro. Revista internacional de la escena*, 8, 49-52.
- › Cowie, E. (1993). Film Noir and Women. En J. Copjec (Ed.), *Shades of Noir* (pp. 121-166). Verso.
- › Dapena, G. (2004). La corona negra: The International Face of Francoist Cinema. *Studies in Hispanic Cinemas*, 1(2), 119-126.
- › Dapena, G., D'Lugo M., Elena, A. (2013). Transnational Frameworks. En J. Labanyi y T. Pavlović (Eds.). *A Companion to Spanish Cinema*. Wiley-Blackwell.
- › Esquenazi, J-P. ([2012] 2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. El cuenco de plata.
- › Fraigneau, A. ([1951] 2003). Entretiens avec André Fraigneau. En J. Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe* (pp. 7-113). Éditions du Rocher.
- › Giacomelli, D. (2023). *El encanto de las tinieblas. Surgimiento y desarrollo del cine negro como género clásico del cine argentino (1941-1969)*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires].
- › Gledhill, C. ([1978] 2012). Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. En A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir* (pp. 20-34). British Film Institute, Palgrave Macmillan.
- › Lagos, Ovidio (2003). *Argentinos de raza*. Emecé.

-
- › Lie, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. En R. Lefere y N. Lie (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Brill.
 - › Maranghello, C. (2000). Vidalita, otra mirada. En C. España (Ed.), *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. 2 (pp. 500-501). Fondo Nacional de las Artes.
 - › Metzel, B. (1950, noviembre 13). A Madrid, on tourner a 'La couronne noire' de Cocteau. *Cinémond*.
 - › Morales, I. (2017). Dislocaciones transnacionales en el cine clásico latinoamericano: un viaje por Hollywood, Argentina, México y Europa. En A. Lusnich., A. Aisemberg y A. Cuarterolo (Eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (pp. 161-176). Imago Mundi.
 - › Morales, I. (2021). Luis Saslavsky: un cosmopolita en el cine nacional. En *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)* (pp. 139-199). Universidad Nacional de Quilmes.
 - › Naremore, J. (1998). *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. University of California Press.
 - › Oliete-Aldea, E., Oria, B. y Taracón, J. A. (Eds.). (2016). *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimension of Spanish Cinema*. Bloomsbury.
 - › Ramirez, F. y Rolot, C. (2000). *Jean Cocteau: l'oeil architecte*. ACR Édition.
 - › Saslavsky, L. (1935). Crimen a las 3. Una película de valores desiguales. *Sur*, 5(11), 109-111.
 - › Saslavsky, L. (1941, junio 29). El ruiseñor canta mal. *La Nación*.
 - › Saslavsky, L. (1949-1950). [Cuaderno personal]. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina.
 - › Saslavsky, L. (1950, abril 16). [Carta a María Rosa Oliver]. Princeton University Library, Department of Special Collections (María Rosa Oliver Papers, Box 6, Folder 16), Princeton, NJ, Estados Unidos.
 - › Saslavsky, L. (1950, agosto 30). [Carta a María Rosa Oliver]. Princeton University Library, Department of Special Collections (María Rosa Oliver Papers, Box 6, Folder 16), Princeton, NJ, Estados Unidos.
 - › Saslavsky, L. (1950, enero 1). [Carta a María Rosa Oliver]. Princeton University Library, Department of Special Collections (María Rosa Oliver Papers, Box 6, Folder 16), Princeton, NJ, Estados Unidos.
 - › Saslavsky, L. (1950, junio 21). [Carta a María Rosa Oliver]. Princeton University Library, Department of Special Collections (María Rosa Oliver Papers, Box 6, Folder 11), Princeton, NJ, Estados Unidos.
 - › Saslavsky, L. (1950, mayo 23). [Carta a María Rosa Oliver]. Princeton University Library, Department of Special Collections (María Rosa Oliver Papers, Box 6, Folder 11), Princeton, NJ, Estados Unidos.
 - › Saslavsky, L. (1950). *La corona negra* [Guion técnico]. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires, Argentina.
 - › Saslavsky, L. (1983). *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*. Celtia.
 - › Setton, R. (2015). Luis Saslavsky, director y novelista. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(3), 319-337.
 - › Taibo I, P. I. (2008). *María Félix. 47 pasos por el cine*. Bruguera.
 - › Truffaut, F. (1953). La couronne noire. *Cahiers du cinéma*, 22, 58.
-