Entre la muerte y la risa
La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)

Emiliano Jelicié*

Resumen: Los films de guerra que se exhibieron en la Argentina durante los años de la Primera Guerra Mundial fueron objeto de una serie de controversias relacionadas con el control de la distribución de cintas extranjeras en el país. En tanto films propagandísticos, al principio constituyeron una amenaza para la pretendida neutralidad argentina, y el Estado decidió prohibirlos. Pero el progresivo transparentamiento de las inclinaciones aliadófilas de la sociedad argentina allanó el problema de la censura y convirtió a este género de films en el emergente de una pelea interna entre los principales empresarios del negocio cinematográfico en la Argentina. El botín de la disputa eran las cintas provenientes de Francia, que paradójicamente serían desplazadas por Hollywood al cabo de la guerra. En ese proceso de recambio, la figura estelar de Max Linder aparece ante los espectadores argentinos como la otra cara de la moneda. Representante insigne de un modelo de comicidad dominante durante los años de apogeo del cine francés, Linder sucumbe frente a la irrupción del nuevo régimen estético inaugurado por Hollywood, con Charles Chaplin a la cabeza.

Palabras clave: films de guerra, Francia, neutralismo, distribución, censura, Hollywood, Max Linder

---

Between death and laughter
The circulation of war films in Argentina and the figure of Max Linder (1914-1918)

Abstract: The war films exhibited in Argentina during the years of WWI were object of a series of controversies regarding the control of foreign films' distribution in the country. As propaganda films, at first they constituted a threat to the alleged Argentine neutrality, and the State decided to prohibit them. But the growing evidence of the sympathy of the Argentine society for the allies, smoothed the problem of censorship and this genre of films became the symptom of an internal dispute between the main entrepreneurs of the film business in Argentina. The spoils of the dispute were the films from France, which paradoxically would be displaced by Hollywood at the end of the war. In this process, the star figure of Max Linder appears to Argentine viewers as the other side of the coin. Renowned representative of a dominant comic model during the heyday of French cinema, Linder succumbed to the irruption of a new aesthetic regime inaugurated by Hollywood, with Charles Chaplin at the forefront.

Keywords: war films, France, neutralism, distribution, censorship, Hollywood, Max Linder

---

Entre a morte e o riso
A circulação dos filmes de guerra na Argentina e a figura de Max Linder (1914-1918)

Resumo: Os filmes de guerra que foram exibidos na Argentina durante os anos da Primeira Guerra Mundial foram objeto de uma série de controvérsias em torno do controle da distribuição de fitas estrangeiras no país. Como filmes de propaganda, a princípio constituíram uma ameaça à suposta neutralidade argentina, e o Estado decidiu proibi-los. Mas a crescente evidência da simpatia da sociedade argentina pelos aliados, suavizou o problema da censura e esse gênero de filmes se tornou o sintoma de uma disputa interna entre os dois principais empresários do cinema na Argentina. O saque da disputa foram as fitas vindas da França, que paradoxalmente seriam deslocadas por Hollywood no final da guerra. Nesse processo de substituição, a figura estelar de Max Linder aparece diante dos espectadores argentinos como o outro lado da moeda. Renomado representante de um modelo de comédia dominante durante o auge do cinema francês, Linder sucumbe à irrupção do novo regime estético inaugurado por Hollywood, com Charles Chaplin à frente.

Palavras chave: filmes de guerra, França, neutralismo, distribuição, censura, Hollywood, Max Linder

Hay un secreto que he aprendido en la experiencia de la guerra: la cercanía entre la risa y la tragedia.

Max Linder[1]

Noticias de la guerra[2]

La guerra era un viejo tema del cine hecho en Francia desde mucho antes de 1914. Los hermanos Lumière fueron los iniciadores de la vertiente de films militaristas, con sus tomas de "desfiles de tropas", rápidamente imitadas por sus competidores Pathé y Edison (en la Argentina, los registros del catálogo Lepage muestran que circularon títulos como *Desfile de tropas en Londres* y *Desfiles de sociedades civiles y militares italianas*, que podrían corresponder, por aproximación, tanto a Lumiére como a Pathé). Georges Méliès, por su parte, prefirió perfeccionar la modalidad ya iniciada por Pathé de "actualidades reconstruidas", con films como *Un combate naval en Grecia* (*Combat naval en Grèce*, 1897), *Un naufragio en el mar* (*Collision et naufrage en mer*, 1898) y *La explosión del acorazado Maine* (*Guerre de Cuba et l'explosion du Maine à La Havane*, 1898). Gracias a este conjunto de films el Ejército y la Marina argentinos descubrieron un medio nuevo y eficaz para hacer alarde de su potencial bélico cuando en 1901, ante un inminente conflicto con Chile, contrataron el servicio de Enrique Lepage para medir sus fuerzas con el enemigo a través del registro directo al estilo Lumière (*Fiestas patrias del 25 de mayo de 1901*, *Fiestas patrias del 9 de julio de 1901*, *Escuela naval*, *Regimiento de artillería*, *Revista de torpederos en Río Santiago*, entre otros) y de la recreación para la cámara al estilo Pathé-Méliès (*Salvamento de los náufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* y *Revista de la escuadra argentina en Mayo de 1901*, en la que sobresalen episodios de desembarcos de artillería para preparar el ataque terrestre y el "zafarrancho de combate" a bordo del buque San Martín). Otro "film-revista" producido por Lepage que merece destacarse es *Fiestas del 14 de julio* (1901), cuyos tres episodios atestiguan la presencia en el Hospital Francés del ministro conde Sala y su comitiva, seguida de los correspondientes desfiles y ceremonias, poniendo de manifiesto las estrechas relaciones diplomáticas entre ambos países.

[1] "Max Linder comes back!", *Motion Picture Magazine*, n. 1, febrero de 1917, p.129. (Traducción del autor).

[2] El presente artículo es una versión reducida del capítulo de un libro de próxima aparición, dedicado a investigar los modos de circulación y recepción del cine francés durante el período silente en la Argentina.

La Casa Lepage además introdujo al país los nueve *Episodios relacionados con la guerra de Transvaal* (Pathé Frères, *Épisodes relatifs à la guerre du Tansvaal*, 1897) –también conocidos como *Guerra Anglo-Boer*–, y más tarde la serie de vistas de la *Guerra rusojaponesa* (*Événements Russo-Japonais*, 1904), dirigidas por Lucien Nonguet para Pathé, exhibidas en el Salón Nacional entre 1904 y 1905. Estas últimas tenían las características de un noticiario audiovisual por entregas, parecido a lo que más adelante se conocerá como el "*journal*" de Pathé (*Pathé Journal*), y sus sucedáneos de Gaumont (*Gaumont Actualités*), Éclair (*Éclair-Journal*) y Eclipse (*Eclipse Journal*). El público argentino podía seguir los episodios de la guerra casi a la par de los acontecimientos, como un complemento audiovisual de la información vertida en los principales diarios y revistas, e incluso también tenía a su alcance una representación paródica en el Teatro Mecánico de Buenos Aires (Florida 322), anunciada como *El bombardeo de Port Arthur*.[3] La serie fílmica tuvo una resonancia tal que hasta el general Mitre se vio impulsado a verla y a opinar sobre ella. En una función privada organizada por Enrique Lepage, el expresidente exclamó: "¡No puede ser! ¡Fíjense qué raro es el recorrido de las granadas!".[4] Mitre, que conocía el oficio de artillero, no podía dar crédito a lo que veía en la pantalla. Y, en efecto, tuvo buen ojo: casi todas las escenas de guerra de la serie habían sido reconstruidas en maquetas por artesanos contratados por Pathé. La estrategia de falsear las imágenes tenía como finalidad adelantarse a los operadores ingleses y norteamericanos –que capturaban las escenas *in situ*, al modo documental, lo que demandaba mucho más tiempo de elaboración– y así poder llegar a las salas de exhibición con la primicia. Sin conocimientos técnicos de la guerra y "alucinados todavía por la incomprensible magia del cine"[5], el grueso de los espectadores no vio lo mismo que Mitre y las tomó como verdaderas. Posiblemente, según sugiere Ducrós Hicken, se haya debido a la buena factura de las reconstrucciones y a que satisfacía los estándares de verosimilitud de la época.

[3] "Espectáculos", *La Nación*, 23 de julio de 1904, p. 1.

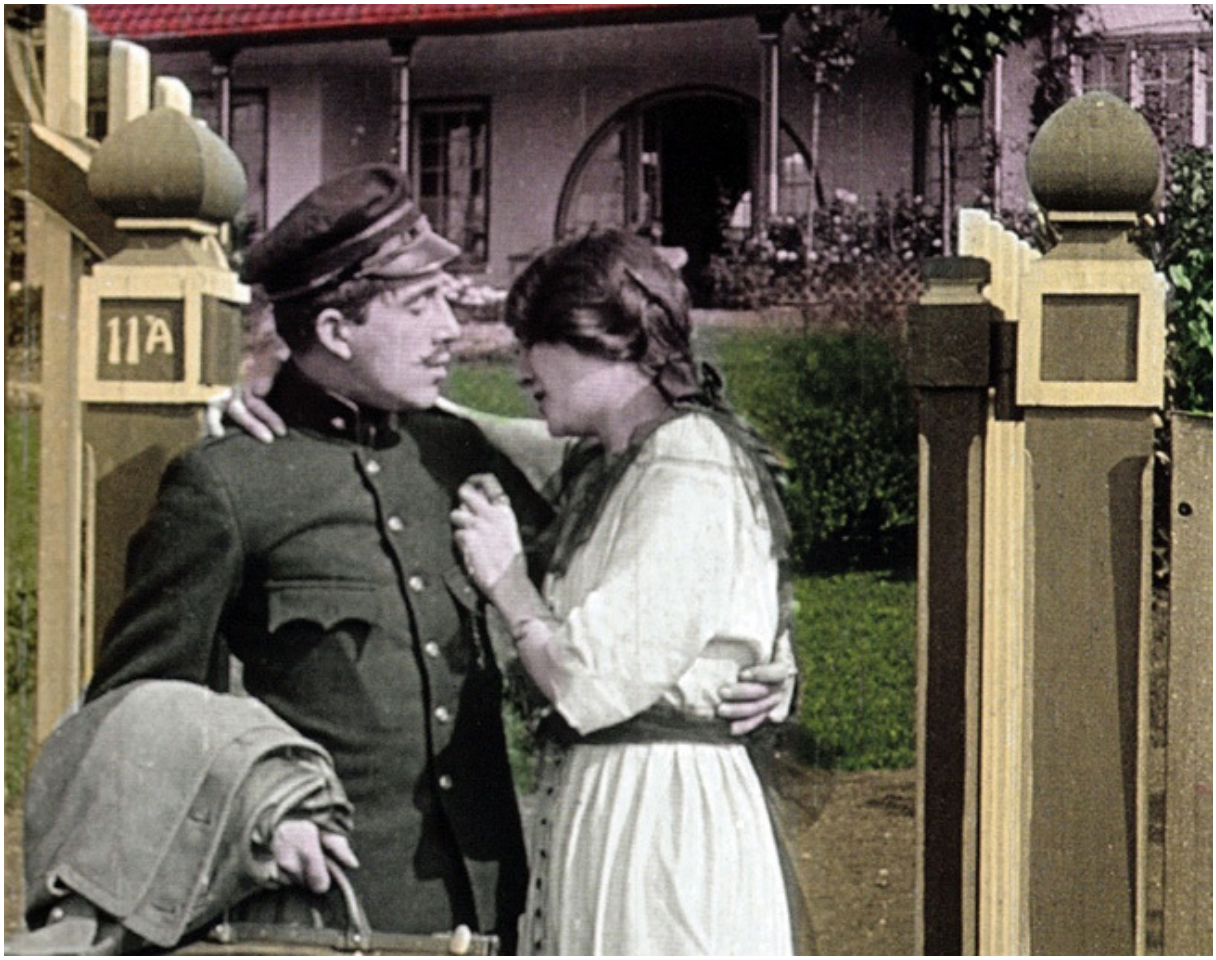
[4] La anécdota pertenece al historiador y coleccionista Pablo C. Ducrós Hicken. Cfr. "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", *El Hogar*, enero de 1955. Disponible en: <http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/2015/07/articulo-de-el-hogar-origenes-del-cine_18.html> [Acceso: noviembre de 2018].

[5] *Íbid.*

La serie de Pathé-Nonguet había sentado un precedente en el uso propagandístico del cine, aunque de un modo muy particular: además de los dieciséis episodios guerreros, constaba de dos títulos optativos de 2,50 metros cada uno –*¡Viva Rusia!* (*Vive la Russie!*, 1904), *¡Viva Japón!* (*Vive le Japon!*, 1904)– que se insertaban al final de la proyección de acuerdo con la tendencia del público (o del alineamiento del país exhibidor). En nuestro caso, el gobierno argentino se había pronunciado a favor de Japón al cederle dos acorazados a su fuerza naval. Sin embargo, si nos guiamos por el tono neutral que adoptaron los principales diarios frente al conflicto, la opinión general no parece haberse inclinado por una u otra facción, y es probable que este criterio se haya trasladado al modo de proyectar estas películas.

Una vez terminada la guerra entre Rusia y Japón, los films franceses abocados a conflictos militares siguieron la tendencia general de reconstruir dramas ambientados en guerras pasadas. Movidos por un revanchismo cultural típico de la preguerra, muchos de estos films recrearon viejas disputas entre Francia y Alemania, cuya rivalidad se remontaba a las guerras napoleónicas. Uno de los casos representativos de esta modalidad es *El abuelo*[6], un drama que intentaba dar fundamentos al odio y venganza de un campecino francés después de que las tropas germánicas asesinaran a su familia entera en el marco de la guerra francoprusiana de 1870. En oposición, otros films salieron a contrarrestar ese tipo de propaganda con una orientación humanista, o al menos de corte antibelicista, pero esta segunda tendencia tuvo escasa vida: la explosión de la guerra obligó a volver sobre los pasos previos para apostar a un tipo de film parcial, dirigista, surgido de las entrañas del conflicto en curso. En el contexto de una guerra comunicacional sin precedentes, los cineastas que querían filmar durante la conflagración iniciada en 1914 tenían que responder a esa prerrogativa de Estado; de lo contrario, debían buscarse otra profesión.

[6] No existen sobre este film datos fidedignos acerca del título original, compañía productora y año de estreno en Francia. Lo más probable es que haya sido producido por Pathé y que se haya estrenado durante la primera mitad de 1909, teniendo en cuenta que el estreno argentino tuvo lugar en mayo de 1909, en el Buckingham Palace de Max Glücksmann, según consta en una reseña de *Caras y Caretas*, n. 556, 29 de mayo de 1909, p. 102.



Fotograma de *¡Maldita sea la guerra!* (1913), de Alfred Machin

Entre los cineastas que dieron un giro rotundo en sus carreras para seguir filmando estuvo Alfred Machin, el destacado operador de Pathé que los espectadores argentinos conocían bien por sus documentales de caza en África. Pocos meses antes de estallar el conflicto mundial, y a escasas semanas de haberse estrenado en Francia, se presentó en la Argentina su film argumental más resonante: *¡Maldita sea la guerra!* (*Maudite soit la guerre!*, 1913). Se trata de un amargo melodrama que transcurre en una guerra imaginaria. Un aviador belga es hospedado por un colega alemán en Berlín con el fin de continuar sus estudios en aeronáutica. Allí traba amistad con la hermana del amigo y se enamora. La vida transcurre en armonía, hasta que de manera intempestiva Bélgica y Alemania se declaran la guerra. El belga debe regresar a su país para intervenir en el combate, mientras que su amigo hace lo propio en el ejército alemán. Desde ese momento se inicia una cadena de infortunios que van a ir

desencadenando, uno tras otro, inexorables tragedias: el belga mata sin saber a su amigo en el campo de batalla; luego es vengado por las tropas alemanas y muere; finalmente, su novia toma conocimiento de la doble desgracia y se interna en un convento de monjas. La parábola se cierra con las figuras sobreimpresas de sus dos amores, que juntas a la de ella indican que en la guerra solo hay perdedores, más allá de los resultados militares.

Como señaló el redactor de *Excélsior* al que le tocó cubrir el estreno, el film plantea que la guerra es "un azote al que todos maldecimos"[7]. Pues bien, cuatro meses más tarde, y a una semana de iniciada la Primera Guerra Mundial, la Pathé envió a Machin y a su equipo a las inmediaciones de la ciudad belga de Lieja para filmar el avance de las tropas francesas en el que sería el primer enfrentamiento con los alemanes. El resultado fue una serie de cortometrajes que mostraron de forma inédita el desarrollo de la contienda bélica, en escenarios naturales, con un despliegue técnico nunca antes visto y una marcada intención de propalar la causa aliada. Los espectadores argentinos tuvieron la oportunidad de ver buena parte de esas cintas recién a partir de enero de 1916, en el Palace Theatre: *Las ametralladoras francesas en el frente de batalla* (*Artillerie française sur le front de combat*, 1915), *Fabricación de cañones* (*Les Auto-canons sur le front de bataille*, 1915), *La guerra nocturna* (*La guerre nocturne*, 1915), *Fabricación de obuses de grueso calibre* (*L'obusier français de 370*, 1915), *La guerra científica y moderna. Los exploradores del aire* (*La Guerre moderne et scientifique. Les éclaireurs de l'air*, 1915), entre otras. Los programas de aquella sala muestran que estas "noticias de guerra" enviadas por Machin se proyectaron una tras otra conformando un bloque homogéneo, intercalado a su vez con cintas cómicas de Max Linder[8], como si entre la muerte y la risa no hubiese solución de continuidad.

Ya desde los títulos, estos films contrastan con el antibelicismo previo del cineasta, señalando su voluntad de testimoniar la guerra como si se tratara de un soldado más.

[7] "Éxitos de la semana", *Excélsior* n. 12, 15 de abril de 1914. El estreno tuvo lugar en el Palace Theatre el viernes 17 de abril, con la "asistencia de un núcleo numeroso de familias distinguidas", según versa la "Crónica semanal" de *Excélsior* n. 13, 22 de abril de 1914.

[8] *Max Linder en Cross Country original* (*Un cross-country original*, 1910), *Max enamorado de la tintorera* (*Max amoureux de la teinturière*, 1912), *Max Linder pedicuro* (*Máx pédicure*, 1914), entre otros.

Este deslizamiento no era privativo de Machin ni de Pathé: durante la Gran Guerra casi todas las productoras francesas adoptaron los "films de guerra" o "films patrióticos" –como también se los llamaba– para revitalizar la circulación del cine francés en el contexto de una crisis brutal (acentuada por la misma contienda que, paradójicamente, ponían en escena). Estos films iban de la transmisión informativa al alegato moralizador, y en todos los casos eran funcionales al aparato propagandístico estatal.[9] A tales efectos, debían atravesar el control y la censura de un organismo dependiente del Ejército francés, la Section Cinématographique des Armées (SCA) –a partir de 1915, Section Photographique et Cinématographique des Armées (SPCA)–, que imprimió diferentes niveles de rigor según las distintas etapas y estrategias comunicacionales de la contienda. La SPCA tuvo además en sus manos la factura de una buena cantidad de producciones destinadas al gran público, como los cortometrajes *Los niños franceses durante la guerra* (*Les enfants de France pendant la guerre*, SPCA, 1918), o la famosa serie *Anales de la guerra* (*Les annales de la guerre*, SPCA, 1918), que en la Argentina se distribuyó de forma discontinuada –constaba de más de cien entregas–, y en algunos casos se promocionó con títulos alternativos (*Cumpliendo el armisticio*, *La paz de la victoria*), donde se reunían los capítulos disponibles para proyectarlos como un largometraje unitario. En otros casos, la SPCA encargó la dirección de films de propaganda patriótica a cineastas de la talla de Marcel L'Herbier (*Rose-France*, 1919) y Louis Feuillade (*Vendémiaire*, 1918). Solo el segundo se estrenó en la Argentina –noviembre de 1919–, traducido como *La vendimia*.

Cabe aclarar que no todas las cintas producidas por la SPCA eran de carácter público. Entre las atribuciones del organismo también estaba la de generar material de circulación interna, con fines estrictamente militaristas. Una nota de *Excélsior*[10] muestra que esta subespecie fílmica llegó a la Argentina como consecuencia de las gestiones realizadas por el Ejército argentino ante el gobierno francés y su ministro de Guerra. El 30 de marzo de 1919, en el Palace Theatre, se exhibió en sesión especial

[9] En: PAZ, María Antonia y Julio Montero. *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

[10] "La cirugía en película. Interesante exhibición en el Palace Theatre", *Excélsior* n. 264, 2 de abril de 1919, p. 393.

un conjunto de cintas producidas por el Servicio de Salud de la SPCA, distribuidas por Pathé-Glücksmann, referidas a operaciones quirúrgicas y procedimientos de curación y ortopedia para los mutilados de guerra. Allí asistieron altos jefes del Ejército, el decano de la Facultad de Ciencias Médicas y las principales autoridades sanitarias del país. Por razones obvias, estas funciones no fueron anunciadas en cartelera, por lo que no existen registros de los títulos exhibidos.

Otros films que se ocuparon de forma directa de la guerra y fueron distribuidos por Max Glücksmann son *La guerra submarina a bordo del sumergible* (*La guerre sous-marine. À bord d'un submersible*, Pathé, 1915), *Los perros en la guerra* (*Le chien dans la Grand Guerre*, SPCA, 1915) y *El presidente de la república francesa con el ejército de Alsacia* (*Le Président de la république à l'armée d'Alsace*, Alfred Machin, 1915). Hacia 1917, la mayoría de estos cortometrajes formó parte de una compilación de más largo aliento que en la Argentina se conoció como la *Historia animada de la guerra* (*Les histoires filmées de la Grand Guerre*, SPCA, 1916). Por su parte, la Empresa Cinematográfica Rosarina, que hasta el momento se había dedicado casi exclusivamente a films de arte europeos, fue la encargada de distribuir las dos primeras entregas de *Actualidad de la guerra europea de origen francés*, s/d), así como *La campaña de invierno en el frente francés* (s/d) y *La guerra blanca* (*La guerre blanche*, Pathé, 1916), filmada en los paisajes nevados de Alaska: "O sea, las operaciones aliadas a 30 grados bajo cero, con la nieve hasta las rodillas y en medio de paisajes fantásticos y privaciones sin cuento".[11] Esto indica que el carácter espectacular de estas cintas era muy tenido en cuenta a la hora de explotarlas comercialmente.

A partir de abril de 1916 empezaron a llegar las "Vistas de la guerra" de Gaumont, con títulos como *Las tropas francesas en Serbia* (*Les troupes françaises en Serbe*, 1916), *Las tropas aliadas en Salónica* (*Les armées alliées à Salonique*, 1916), *La destrucción de un Zeppelin en Francia* (*Le dirigeable zeppelin abattu à Revigny*, 1916) y *La defensa de las líneas francesas en el Artois* (*En Artois: la défense de nos lines*, 1916). Ante la proliferación de cintas apócrifas, los avisos solían llevar advertencias como la siguiente: "Tomadas directamente en los

[11] *"La guerra blanca"*, *Excélsior*, n. 115, 26 de abril de 1916.

campos de batalla con autorización de las autoridades militares francesas, editadas por la Cámara Sindical Francesa de la Cinematografía"[12]. Otro dato a relucir es que el distribuidor de estas cintas en el país no fue Jules Joly, hasta entonces máximo referente de la Gaumont en la Argentina, sino un empresario catalán llamado H. Vila Vallés. A fines de 1915, Joly había sido enviado a la ciudad francesa de Narbona para prestar servicios de contraespionaje, función que desempeñó hasta mayo de 1919, cuando pudo regresar al país y recuperar su cargo de gerente.

Aviso publicitario aparecido en *Excélsior* n. 115, 26 de abril de 1916.

Neutralismo y francofilia

En un país neutral como la Argentina, plagado a su vez de extranjeros provenientes de las distintas naciones en conflicto, el carácter propagandístico de los films de guerra supuso un problema. Como cualquier otra actividad pública y recreativa, la del cine no estaba exenta de tener que cumplir con la neutralidad dispuesta por el gobierno argentino. Neutralidad significaba, literalmente, no manifestar ni reproducir posiciones a favor o en contra de las facciones en pugna. Y si bien el nivel de rigidez y observancia de esta norma fue fluctuando con el tiempo –en el contexto de un progresivo transparentamiento de las inclinaciones aliadófilas de la sociedad argentina–, en el caso del cine al principio se optó por la alternativa más drástica: la censura previa. En efecto, durante las primeras semanas del conflicto mundial, la Inspección de Teatros y Espectáculos

[12] Aviso publicado en *Excélsior* n. 115, 26 de abril de 1916. Ver Foto 2.

Públicos a cargo del intendente Joaquín de Anchorena, vía decreto oficial, dispuso la proscripción de los films de guerra cualquiera fuese su origen y forma. La medida perseguía un objetivo que por entonces nadie discutía: resguardar los espectáculos públicos de cualquier manifestación que vulnerara la voluntad oficial de neutralidad, que era el fundamento principal del decreto. Pero, sin embargo, era atacada –principalmente por los empresarios de la exhibición y la distribución de cine– debido a su mala interpretación y ejecución. En línea con los reclamos del sector, una nota de *La Prensa* del 6 de octubre de 1914 sostenía que proscribir la totalidad de los films de guerra era incurrir en una exageración, ya que implicaba no discriminar entre películas "dramáticas y de comedia, ideadas para exaltar o menoscabar el prestigio de determinados países" y películas "preparatorias de las acciones militares o de hechos y estados que son resultado de las mismas".[13] Según este razonamiento, las primeras debían ser consideradas "tendenciosas" y merecían la censura, mientras que las segundas no hacían más que reproducir la "realidad de los hechos" y, por tanto, debían ser exhibidas sin más.

El argumento se apoyaba en la alta credibilidad de que gozaban las imágenes documentales en la época (como si, a diferencia de la ficción, hablaran por sí mismas, sin intermediación ideológica). De ahí se desprende el éxito del reclamo: la Municipalidad decidió levantar la medida en octubre. Lo hizo, de todos modos, bajo la advertencia de nuevas y estrictas condiciones de exhibición. A la primera imposición dirigida al público de espectáculos, se agregó que los administradores de las salas y los dueños de las empresas productoras y distribuidoras tampoco podían manifestar posición de adhesión o de rechazo en cualquiera de las formas de publicitar las películas. En uno u otro caso, la proyección se interrumpía o la sala quedaba clausurada. Esto llevó a extremar la cautela a quienes volvían a soñar con un repunte del negocio y no querían correr ningún riesgo:

> Aconsejamos a los empresarios, coloquen en lugares perfectamente visibles, carteles especiales, advirtiendo al público que de su cultura y circunspección dependen las exhibiciones

[13] "El cinematógrafo y la guerra. Una interpretación errónea", *La Prensa*, 6 de octubre de 1914.

> de cintas de la guerra y que cualquier demostración de agrado o desagrado producirá inmediatamente la suspensión del espectáculo.[14]

El consejo es de Francisco Álvarez, editor de *Excélsior*, y va dirigido a los exhibidores y distribuidores argentinos, entre cuya clientela había gran cantidad de europeos de primera y segunda generación. Evidentemente, no era descabellado pensar que los espectadores de las distintas comunidades de las naciones beligerantes, conmovidos por la amplificada realidad del cine, quisieran alzar su voz en la sala oscura. ¿Cómo lograr entonces respetar y hacer respetar la pretendida neutralidad en un espectáculo que por definición persigue el impacto y la identificación de quien lo consume? ¿Cómo calmar las pasiones de un público que aguardaba las imágenes en movimiento como si en ellas estuviera cifrado el destino de millones de compatriotas? A partir de la anexión de Italia en mayo de 1915, la distribución numérica de extranjeros en el país daba como resultado que de cada diez inmigrantes de las naciones europeas en guerra nueve provenían de alguna de las potencias aliadas (Francia, Gran Bretaña, Rusia e Italia), y solo uno de las potencias centrales (Alemania, Austria-Hungría y el Imperio Otomano). ¿Cómo silenciar entonces los sentimientos predominantemente aliadófilos, cuya intensidad cobraba a la vez impulso gracias a una guerra comunicacional sin precedentes, que los países aliados parecían estar ganando de antemano y en la cual el cine jugaría un rol esencial?

En cuanto a los franceses en la Argentina, acallarlos no parecía ser una tarea sencilla. De acuerdo con el censo de junio de 1914, ocupaban el cuarto lugar en cantidad de habitantes extranjeros (79.491) –posicionándose como la más grande colonia en Latinoamérica–, después de los rusos (93.634) y, por supuesto, de los españoles (829.701) e italianos (929.863). El examen cuantitativo de todos modos no es tan ilustrativo como el cualitativo para dimensionar la influencia de la cultura francesa en nuestro país: Francia venía afianzando sus vínculos institucionales desde la creación en 1913 de la Fédération des Mutualités Francaises de l'Argentine, que articulaba la acción de centenares de mutuales francesas a lo largo y ancho del país.

[14] "Los films de la guerra. Su exhibición", *Excélsior*, n. 38, 14 de octubre de 1914, p. 1.

La vitalidad de estas asociaciones se expresaba en la organización de fiestas, reuniones, agasajos, veladas artísticas y recreativas, funciones cinematográficas, etcétera. La exaltación de los símbolos patrios como la bandera y el canto de la Marsellesa era allí moneda corriente, sobre todo durante los 14 de julio, fecha en que se conmemoraba el Asalto a la Bastilla y se podía oír el canturreo de numerosos grupos de franceses que salían a las calles agitando la insignia tricolor.[15]

La conflagración cinematográfica

El obstáculo de la neutralidad no impidió que los empresarios del cine mostraran un decidido entusiasmo ante la aparición de los films de guerra. El mismo Francisco Álvarez encabezó su nota editorial del 28 de octubre de 1914 con un proverbial "No hay mal que por bien no venga". Allí planteaba: "Los cinematografistas, están de enhorabuena. La guerra será el motivo principal que solucione la crisis por la que atraviesan los salones cinematográficos. ¿Existe duda de ello?". [16]

La crisis del cine de 1914 venía de arrastre del año anterior y contrastaba con los cuatro años de mayor bonanza económica para el negocio en la Argentina –1909, 1910, 1911 y 1912–, cuando el entusiasmo del público había llegado a un nivel –en palabras de Álvarez– "rayano en la locura"[17], y el cartel "no hay localidades" era un hábito de casi todos los días. Entonces, la crisis internacional y luego la guerra estaban amenazando con catapultar un fenómeno que ya había empezado a enfriarse en 1913 por malas decisiones comerciales del sector, como el abuso de estrenos en los programas diarios, el bajo precio de las entradas y la competencia desleal. En este contexto, los films de guerra abrigaban la última esperanza de restituir la confianza de los espectadores que, para colmo de males, venían de sufrir una merma en su capacidad de consumo debido a las dificultades económicas generales.

Por otra parte, el optimismo de Álvarez se referenciaba en la excelente respuesta que había dado el público de cine unas semanas atrás, cuando las salas Palace Theatre, Petit

[15] Cabe recordar que en 1919 esa fecha se incorporó al calendario argentino como feriado nacional.
[16] "¿Una crisis solucionada? No hay mal que por bien no venga", *Excélsior*, n. 40, 28 de octubre de 1914.
[17] *Ibidem.*

Palace, Imperial, Gaumont Theatre, Empire Theatre, Biógrafo Esmeralda y Splendid se vieron colmadas con la primera entrega de *La conflagración europea*. Montada y distribuida por Max Glücksmann, esta serie informativa reunía numeroso material documental de corta duración que fue exhibido en cinco episodios desde octubre hasta diciembre de 1914. Si bien no procedía de Francia sino de Alemania (Messter Film), la mayor parte de la serie estaba consagrada a los frentes de las tropas aliadas, sobre todo las francesas, que protagonizaban las batallas más sangrientas y espectaculares, y al mismo tiempo eran las que más recursos tenían para registrarlas cinematográficamente. Pero el dato más relevante es que esta serie fue el emergente de un conflicto que se desplegó durante los cuatro años de guerra y tuvo como protagonistas a los más poderosos empresarios cinematográficos de la Argentina. Desde 1912, el negocio del cine había quedado repartido entre dos empresas distribuidoras que dominaban claramente el mercado: la pionera Casa Lepage, ahora a cargo de Max Glücksmann, y una nueva empresa surgida de la fusión de otras siete llamada Sociedad General Cinematográfica, liderada por el empresario vasco Julián de Ajuria. El objetivo de este último era hacer frente a un monopolio que parecía indestructible y se hacía sentir por partida doble, puesto que Glücksmann representaba a un emporio que a su vez dominaba el mundo. Lo había logrado con relativo éxito al absorber la representación de casas productoras europeas tan importantes como Gaumont, Éclair, Film d'Art y Nordisk, así como las incipientes Vitagraph, Triangle, Edison y Famous Players (luego Paramount), mediante las cuales se iba a consolidar como el principal importador de cine norteamericano en la Argentina. Sin embargo, la crisis de 1913 y luego la guerra volvieron a modificar esta relación de fuerzas en beneficio de Glücksmann, que con la sola exclusividad de Pathé Frères contaba con un *stock* más voluminoso como para hacer frente a la escasez de material por el cierre de las fronteras francesas y por las trabas del comercio exterior en general.

Aviso aparecido en *La Película* n. 7, 9 de noviembre de 1916, p. 3

En ese marco, de Ajuria libró una guerra paralela que no escatimó en falsificaciones, boicots y campañas públicas de desprestigio contra sus adversarios. Una de las primeras manifestaciones de este conflicto giró en torno al comportamiento fraudulento del empresario vasco ante el éxito de, precisamente, *La conflagración europea*. En la nota titulada "Un truc" sobre una cinta de guerra distribuida por Sociedad General Cinematográfica que llevaba un nombre parecido –*La guerra europea*–, *Excélsior* calificó al film de "inmundicia", y a su principal responsable, Julián de Ajuria, de "badulaque".[18] La objeción se basaba en que la promoción del film hacía creer al público que iba a revivir la movilización del ejército francés antes de entrar al campo de batalla, cuando en verdad se trataba de desfiles de soldados en fiestas patrias, filmados en otras ocasiones y para otros fines. Al margen de la confusión que podía suscitar el título, los afiches publicitarios prometían escenas de sangre explícita que luego no aparecían en pantalla, lo que en un caso llevó a una sala a retirarlos para evitar que el público se viera atraído por las "imaginarias fantasías de un loco y alucinado gerente (por de Ajuria)".[19] En definitiva, lo que de Ajuria había presentado como *La guerra europea* no era más que un rejunte de cintas "viejas e inservibles" de las actualidades Gaumont y Eclair. Es decir que a lo gravoso del procedimiento de contrabando de imágenes se le añadía el intento de quitar espectadores a su competidora de manera cuanto menos desleal.

Durante 1915 y buena parte de 1916, Glücksmann había tomado al toro por las astas: además de tener a su lado a los exhibidores más importantes, contaba con aliados fundamentales en la prensa gráfica, no solo de *Excélsior* sino también de los poderosos *La Nación* y *La Prensa*. Glücksmann se mostraba como garante de la imparcialidad en torno a la guerra, y esto le daba una cierta cobertura oficial. Pero a partir del 23 de septiembre de 1916 esa estabilidad se vio nuevamente amenazada en ocasión de la salida del primer número del semanario gremial *La Película*. Dirigida por Francisco Fernández, *La Película* mostró desde el inicio una franca vocación de actuar como *house organ* del empresario vasco, con una meta clara: minar los privilegios de Glücksmann y

[18] "Un truc", *Excélsior*, n. 41, 4 de noviembre de 1914.
[19] "Hablando claro", *Excélsior*, n. 42, 11 de noviembre de 1914.

redefinir el esquema de la distribución en la Argentina. El artículo titulado "Los grandes monopolizadores de la cinematografía"[20] constituye una declaración de principios que confirman esa tesis. Allí los voceros de de Ajuria confrontan con "los monopolios y sus secretarios", en explícita alusión a Glücksmann y a sus socios en los medios gráficos (principalmente Álvarez y *Excélsior*, a la que tildan de "catálogo anunciador de Glücksmann"). A Glücksmann se le objetan muchas cosas: entorpecer el negocio con altas tarifas de alquiler para los exhibidores, colocar programas con cintas "anticuadas y clavos", calificar engañosamente de "extraordinarias" a películas que son meros estrenos, no respetar los contratos con las salas, establecer falsos acuerdos de exclusividad para que otros no exploten determinadas películas, etcétera. La lista de reproches parecía infinita, y se fue renovando de número a número. Quedaba claro que el tema de fondo era el reparto de las salas de exhibición vernáculas y, sobre todo, de la representación de las casas europeas, siendo Pathé Frères el botín más preciado. Sin embargo, en la superficie de la pelea empezó a cobrar mayor peso el factor ideológico. A partir del segundo número de la revista se inició una verdadera caza de brujas a través de la cual todo aquel que no manifestara su posición frente a la guerra quedaba inmediatamente sindicado como enemigo de la causa aliada.[21] Desafiando las normativas estatales, la posición aliadófila resultaba una vía inmejorable para desenmascarar los "vínculos inconfesados" de los hermanos Glücksmann con los Imperios Centrales. El objetivo era el mismo: que Pathé les quitara la concesión de sus films en la Argentina y en el resto de América del Sur, pero las armas utilizadas eran cada vez más pesadas y dañinas.

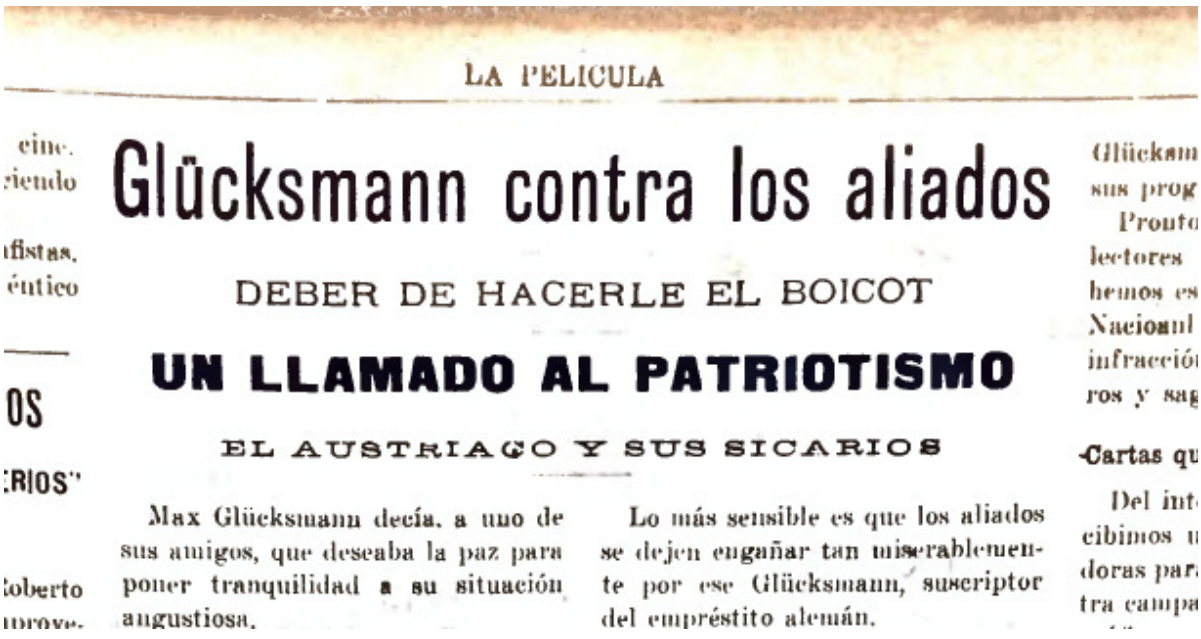
El conflicto tuvo ribetes insospechados cuando la campaña de desprestigio ya nada tuvo que ver con el negocio cinematográfico ni con las posiciones frente a la guerra, sino con la nacionalidad austríaca de Max y sus hermanos. Según *La Película*, esa sola condición de origen debía impedirles continuar como representantes de las casas francesas e italianas.[22] El argumento decía apoyarse en una circular del Estado Mayor francés que obligaba a las empresas de su país a rescindir todo compromiso

[20] "Los grandes monopolizadores de la cinematografía", *La Película*, n. 1, 23 de septiembre de 1916, p. 4.
[21] "La Casa Max Glücksmann", *La Película* n. 2, 30 de septiembre de 1916, pp. 5 y 6.
[22] "La Casa Max Glücksmann", *La Película*, n. 3, 7 de octubre de 1916, p. 5.

comercial contraído con representantes de las naciones enemigas, so pena de delito de lesa patria. En 1916 Glücksmann ya había tomado las precauciones del caso y exhibía únicamente cintas provenientes de los países aliados, pero sus detractores no le perdonaban que las primeras que había introducido al país fueran de origen alemán. Carlos Antonio Izzo, un redactor de *La Película* vinculado con la antisemita Liga Patriótica Argentina, escribió algunos de los párrafos más virulentos y, por cierto, más penosos de esta controversia:

> Se impone por la fuerza de las circunstancias, por deber patriótico, benéfico y saludable, hacer el boicot en toda la regla a la casa Glücksmann hasta obligarla a cerrar todos sus cines para no volverlos a abrir jamás, en Belgrano y en todas partes. ¡Basta ya de judíos![23]

En efecto, el boicot aludido se concretó con el cierre del Cine Belgrano de la ciudad de Rosario. A este cierre se sumaron otros, como los del Cine Opera y del Petit Palace, también de propiedad de Glücksmann. *La Película* atribuyó el éxito de los boicots a la "perseverancia" [24] de su campaña.



LA PELICULA

Glücksmann contra los aliados

DEBER DE HACERLE EL BOICOT

UN LLAMADO AL PATRIOTISMO

EL AUSTRIACO Y SUS SICARIOS

Max Glücksmann decía, a uno de sus amigos, que deseaba la paz para poner tranquilidad a su situación angustiosa.

Lo más sensible es que los aliados se dejen engañar tan miserablemente por ese Glücksmann, suscriptor del empréstito alemán.

Artículo de *La Película* publicado el 21 de diciembre de 1916

[23] IZZO, Carlos Antonio. *La Película*, s. n. Citado en: KOHEN, Héctor. 1994. "1900-1920. Cine, política y negocios. Los primeros años", *Revista Film*, n. 10, 1994.
[24] "Glücksmann y su campaña desmoralizadora", *La Película*, n. 11, 7 de diciembre de 1916, p. 7.

Las denuncias contra Glücksmann –a las que se sumó el diario *Crítica*– persistieron más de lo previsto. Al principio se dirigían a exhortar a Pathé Frères para que rescindiera los contratos en la Argentina. Pero como las autoridades de esa empresa no acusaban recibo, apuntaron a los diplomáticos y políticos franceses en el país, pidiéndoles al Comité Patriótico Francés, al ministro, al cónsul y a "toda su parentela" que "recapaciten" y "sean más patriotas", ya que "saben bien" lo que sucede y "sin embargo se los ve en los palcos" y "no hacen nada para que continúen medrando ese infusorio de Max y su *fratello* Jacobo".[25] En la misma línea, *Crítica* ya había dedicado secciones enteras al caso, con titulares que acusaban de infringir la ley tanto a Glücksmann como a Pathé: "El capital alemán en la Argentina. Max Glücksmann, Pathé Frères y Lepage. Relaciones ilícitas que probablemente ignora el gobierno de Francia".[26] El artículo también ironiza sobre las intenciones de beneficencia del empresario austríaco, al que bautizan como "industrial de la filantropía". Esta nueva difamación estaba motivada en el hecho de que Glücksmann seguía obteniendo ganancias de las películas que cedía a las instituciones benéficas. Era común que estas recurrieran al cine para recaudar fondos para la guerra. El mismo periódico de Botana impulsó desde sus páginas este tipo de eventos, e hizo especial hincapié en uno que se realizó en el Parque Japonés y llevó por nombre "El día de Francia", con arengas rimbombantes dirigidas al "pueblo argentino que tiene a Francia como su patria espiritual".[27] Esta jornada, en la que participó la más alta diplomacia francoargentina, luego se hizo extensiva a la "Semana de Francia", con la instalación de kermeses, funciones de cine al aire libre y "cinco kioscos" de juegos y golosinas.[28] En la exhaustiva cobertura del diario se incluían los registros contables de cada jornada con el fin de que la recaudación obtenida tomara estado público y contagiara la moral de los afectados por la guerra. Para dar un caso de ejemplo, la "entrada bruta" del segundo día festivo alcanzó la suma de 7.750, 50 pesos. Por el contrario, cuando el mismo diario ventilaba las recaudaciones que Glücksmann obtenía por sus "cesiones filantrópicas", su único objeto era la difamación (el artículo citado menciona dos films argentinos producidos por Glücksmann: *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), que fue cedida a la corporación del

[25] "La casa Max Glücksmann y el cuento de *La garra de hierro*", *La Película*, n. 10, 30 de noviembre de 1916, p. 7.
[26] *Crítica*, 10 de abril de 1916.
[27] *Ibíd.*
[28] *Crítica*, 13 de marzo de 1916.

Divino Rostro y tuvo una ganancia neta para el empresario de 100.000 pesos, y *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915), que se proyectó a beneficio del Hospital de San Fernando, con una ganancia de 9.000 pesos en su primer día).[29]

Glücksmann busca desagraviarse a través de las páginas de *Excélsior*

[29] Un análisis sobre la relación entre el cine argentino y las sociedades de beneficencia puede leerse en MAFUD, Lucio: "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2017. Disponible en: http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1383 [Acceso: noviembre de 2018]

Mientras tanto, Max Glücksmann intentaba esquivar las balas mediante una contracampaña en los medios gráficos donde se pronunciaba como un "aliado plenamente comprobado" y "amigo de Francia"[30]. Ya en 1915 había producido para su *Max Glücksmann Journal* la serie de homenajes a los aliados franceses en la Argentina: *Conmemoración del aniversario de la toma de la Bastilla en el Hospital Francés*, la *Fiesta colectiva francesa* y el *Homenaje a los veteranos de la guerra franco-prusiana de 1871*. Luego, volviendo a sus actividades "benéficas", Glücksmann no solo prestó películas sino que también puso salas de su propiedad al servicio de la causa aliada. El 25 de febrero de 1917, por ejemplo, cedió el Electric Palace a la Societé Patrie para la realización de una velada patriótica en honor a los marinos del "Almirante Troudé". Como era previsible, las protestas de los "antiglücksmanianos" no se hicieron esperar. Al día siguiente tomó estado público una carta dirigida al presidente de la Societé Patrie, escrita por Atilio Lippizzi, donde explicaba por qué había prohibido a su hijo francés, *boy scout* de la entidad, asistir a la velada: "[…] porque no he querido que mi hijo hiciera acto de presencia en un establecimiento cuyo propietario es austríaco, el cual en todo tiempo se ha mostrado ferviente partidario de los 'boches', y solamente en estos últimos tiempos, sea por interés o sea por temor al boicot, se pasó al campo aliado […]".[31]

Anécdotas de este tipo abundaron en la prensa de ambos bandos mientras duró el conflicto. Fueran ciertas o no, puesto que era evidente que estaban impulsadas por la más encendida parcialidad, dan una idea de cómo el clima de la guerra infundía rigor y locura a otro ámbito en principio tan diferente como el del cine.

A inicios de 1918, repentinamente, los ánimos de los contendientes empezaron a calmarse. Hacia el final de la guerra entraron en un *impasse*, rubricado al año siguiente ante sede judicial mediante una audiencia de conciliación entre Glücksmann y el director de *La Película*, Francisco Fernández. Allí Fernández rectificó todos sus dichos, "comprendiendo el error lamentable de aquella campaña periodística", dejando constancia además de tener por el señor Glücksmann "el alto

[30] *Excélsior* n. 120, 7 de junio de 1916.

[31] "Glücksmann acoquinado. El rey de Italia y sus súbditos en la Argentina", *La Película*, n. 23, 1 de marzo de 1917, p. 6.

concepto que merece quien como él debe su respetabilidad social y prominente situación económica al solo esfuerzo de su laboriosidad y honradez".[32] Por su parte, Glücksmann aceptó las disculpas y pidió archivar la causa.

Se cerraba así, a poco de lograrse la paz mundial, un capítulo por demás virulento de la historia del negocio cinematográfico en la Argentina. La Gran Guerra había sido el chivo expiatorio, y el cine francés, el gran botín.

El otro Max

> *Susy, es evidente, no quiere saber nada de mí, conmigo. Me esquiva de un modo sistemático (y) se aísla durante la sesión de cinematógrafo, en un ángulo del salón, con el insoportable aristócrata veneciano de patillas y monóculo –un sedicente aristócrata–, mientras yo me siento transportado a la infancia, mientras vuelvo a ver desfilar las figuras familiares de Toribio, de Tripitas, de Agapito; mientras veo hacer piruetas macabras al pálido cadáver de Max Linder. Las muecas de los actores muertos, en las películas, la voz de los tenores muertos, en los discos de fonógrafo, me llenan de una indecible congoja. Deberían estar prohibidos esos discos, esas películas.*
>
> Enrique Méndez Calzada[33]

Parecía un chiste más de una de sus películas, pero no: entre los artistas llamados a la guerra figuraba Max Linder. El decreto del Estado francés lo alcanzaba como a cualquier ciudadano varón no mayor de cuarenta y cinco años que gozara de buena salud mental y física. En la lista figuraban, entre otros, Gabriel Signoret, René Navarre, Pierre Delmonde, Gaston Sylvestre, Eugène Bréon y Alexandre, pero sin dudas Linder era el más conocido y aclamado por el público argentino, lo que es decir algo obvio: Max Linder era uno de los actores más famosos del momento en el mundo entero y, según suele decirse, la primera estrella –la primera *étoile*– de la historia del cine. Suficientes marcas de esta circunstancia universal habían quedado inscriptas en tierras pampeanas y alrededores. Desde aquel debut de 1905 hasta su reclutamiento en la

[32] "Max Glücksmann y *La Película*", *La Película*, n. 125, 13 de febrero de 1919, p. 13.
[33] MÉNDEZ CALZADA, Enrique. "Duende al agua", *Caras y caretas*, n. 1636, 8 de febrero de 1930, p. 86.

guerra en agosto de 1914, este monopolizador de la risa que jamás pisó suelo argentino [había arribado no obstante con todas y cada una de sus películas logrando una asistencia y eficacia arrolladoras (gracias a la astucia comercial de otro conocido monopolizador y tocayo suyo: Max Glücksmann). En dicho período no solo se habían exhibido las innumerables operetas hilarantes de pocos rollos que el astro la mayor parte de las veces escribía, actuaba y dirigía, sino que su personaje se había ganado el afecto de adultos y niños por partes iguales, e incluso la de aquellos que se mostraban renuentes a considerar el potencial artístico o cultural del cine, como ocurría con el cronista teatral Carysar, quien aconsejaba a sus lectores que "para descansar de las voces estropeadas de sainetes majaderos, de zarzuelillas con vistas a la sicalípsis, el mejor recurso es refugiarse en un cinematógrafo, a reír sin pena con las diabluras de Max Linder [...]".[34]

"Linder", imitador de animales

[34] CARYSAR. "Teatros", *Caras y caretas*, n. 743, 28 de diciembre de 1912, p. 4.

Max Linder y el carnaval porteño

En ese tiempo no era extraño ver a algún niño disfrazado de Max en los corsos de carnaval, así como también era frecuente que un "imitador de animales" apodado "Linder" –ya que llevaba sus mismos bigotes y vestimenta– amenizara las noches de escolazo en el Casino de Buenos Aires. Como suele suceder con los artistas de gran magnetismo, cualquier satélite era arrastrado inmediatamente a su órbita, y un film argentino como *Titto diplomático* (Jose. A. Ferreyra, 1916), por ejemplo, era presentado como "una película cómica nacional, cuyos protagonistas son Titto –una especie de Max Linder de Barracas–, y La Reina, una mujer que da las doce antes de hora [...]".[35] En Buenos Aires, además, dos salones llevaban su nombre: "Max Linder I" y "Max Linder II", sitos en Piedras 646 y Lima 755, respectivamente. Estas salas no tenían como primera finalidad proyectar la obra del cómico –como sí sucedía con la homónima parisina,

[35] *La Película*, n. 1, 23 de septiembre de 1916, p. 5. El título aludido luego cambió al de *La fuga de Raquel*, cuyo estreno tuvo lugar el 8 de noviembre de 1916

regenteada por el propio Linder–, sino toda clase de autores y géneros cinematográficos. Como si fuera poco, también el repertorio musical del tango rindió homenaje al actor, en dos ocasiones: primero, con una pieza orquestal de Roberto Firpo llamada "Max Linder", compuesta en 1914 y grabada al año siguiente en los discos dobles de 25 centímetros que editaba el sello Odeon de Max Glücksmann; más tarde, con un tango-milonga de Domingo Sclocco –alias Dominguito– titulado "Max y Carlitos", en alusión a él y a su par Charles Chaplin. Por entonces Linder ya había estrenado *Max, profesor de tango* (*Max professeur de tango,* Max Linder, 1912), y un año después incluso había bailado al ritmo de "El irresistible", canción de Lorenzo Logatti, en el marco de una obra teatral mixta que presentó durante el mes de septiembre en la Alhambra de París. Considerando que 1912 fue también el año de explosión de la tangomanía en Europa, el aporte de Max a la difusión de esa música no debe haber sido nada desdeñable, y tal vez el ámbito tanguero porteño haya encontrado allí otro motivo más de retribución hacia el artista.

Afiche de *Max professeur de tango* (Max Linder, 1912)

Como toda estrella que se precie de tal, Max Linder había llegado más allá de los límites de su esfera, de su cinéfilo reducto. Y mientras la prensa seguía su vida personal con la misma intensidad que su carrera artística, él se instalaba lentamente como figura ecuménica, convenciendo a doctos y plebeyos de que la risa bien valía la pena, aun en tiempos de crisis y de guerra.

Volviendo al contexto específicamente argentino, la idea de que Max Linder era un artista "nuestro" se mantuvo vigente durante bastante tiempo. En su columna dedicada al cine, el periodista Narciso Robledal intentó explicar esta apropiación local con estas sencillas palabras:

> Siendo Max Linder un artista «nuestro», en seguida nos damos cuenta de su «humor», que es «nuestro» humor; los sentimientos artísticos que desplaza nos llegan derechos, sin que tengamos que descifrarlos, como acontece con las «gracias» de otros artistas, y de ahí el entusiasmo sincero que nos provoca.[36]

Más allá de lo tardío del comentario, pues surge de la crítica de *Sea usted mi esposa y vámonos a casar* (*Be my wife*, Max Linder, 1921) al momento de su estreno argentino (octubre de 1922) –es decir: cuando las preferencias de las nuevas generaciones de público ya estaban inclinadas enteramente por Chaplin–, resulta muy ilustrativo de la apropiación local que se había hecho del artista francés a finales de la primera década del siglo y buena parte de la siguiente. Lo que distinguía a Linder del resto de los cómicos de la época era la dúctil composición de un personaje que combinaba la ironía y el desparpajo del embustero con un refinamiento y elegancia típica del "*chic*" parisiense. Otros comediantes franceses como Toribio (André Deed), Salustiano (Prince) o Polidor (Ferdinand Guillaume) pertenecían a la primera vertiente del género cómico que se había impuesto a base de corridas, golpes y desmanes de todo tipo. Esos personajes estaban modelados por ese gusto plebeyo por lo grotesco y por el rústico disfraz, que solía encontrar la risa en alguna deficiencia física que se repetía hasta al hartazgo, o en las muecas estrafalarias del *clown*. Linder, en cambio, había fabricado su personaje a fuer de ser él mismo, es decir, una persona como cualquier otra, reconociblemente mundana, aun cuando ese mundo que transitaba estuviese alejado de la vida ordinaria del espectador medio argentino. Ni su fino *chaqué*, ni el brillo de sus zapatos acharolados, ni su atildado bigote, ni su rígida y siempre lustrada galera, admitían objeción alguna: en la superficie de Max no había nada fuera de la cordura, y esa "normalidad distinguida" implicaba un desafío nuevo para unos hábitos humorísticos que todavía no habían logrado romper la inercia de las caídas de circo y las excentricidades de feria.

Max Linder llegaba a los salones argentinos con la retórica de ser actual, moderno, y esto por un lado despertaba, como dijimos, deseos y aspiraciones de un prototipo

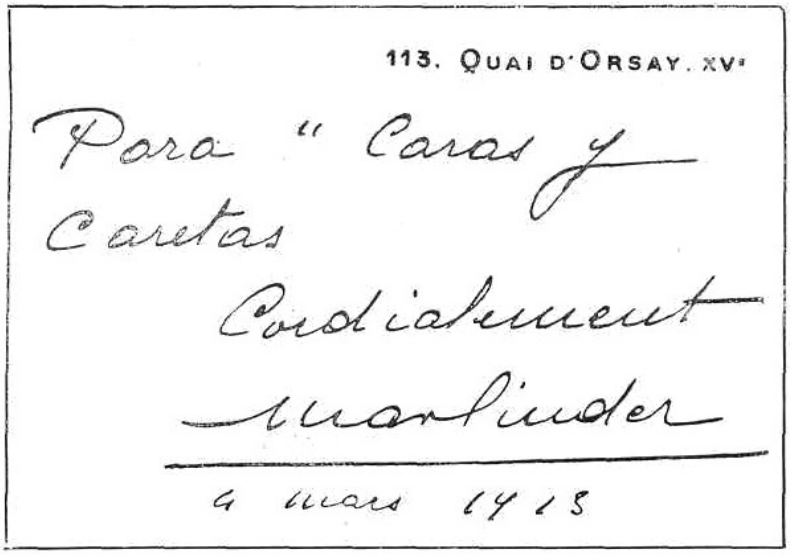
[36] "Teatro del silencio", *Caras y Caretas*, n. 1253, 7 de octubre de 1922, p. 118.

social privilegiadamente masculino que veía a Francia como una cumbre, pero, por otro lado, es lo que también habilitaba a sacar tajada de esa faena al sexo opuesto, convirtiendo al actor en el primer *sex symbol* de la historia del cine. Pretendiente tenaz pero poco duradero, no se sabe si el personaje Max contribuyó al perfil de eterno soltero del actor Linder, o fue al revés, lo que finalmente da lo mismo. Películas como *El inglés tal como lo habla Max* (*L'anglais tel que Max le parle*, 1914), *Max peluquero por amor* (*Coiffeur par amour*, 1915), *El desafío de Max* –donde el flirteo o el simple cortejo implican de por sí el derecho a la engañifa amorosa– o *El casamiento de Max* (*Le mariage de Max*, 1912) *Max y el barómetro de la infidelidad* (*Le baromètre de la fidélité*, 1909) –donde la institución matrimonial carece de toda razón de ser–, muestran que el objeto de deseo en el cine se alimenta de esa ambigüedad inherente al *star*: la persona *es* el personaje, y viceversa.

Anécdotas que involucraban el estado civil de Max Linder había muchas. El actor solía ser objeto de las más disparatadas especulaciones acerca de su vida sentimental. El tema, además, había sido tocado en la que fuera la única entrevista concedida por el astro francés a un medio argentino. Firmada por el periodista español Javier Bueno, conspicuo corresponsal de *Caras y Caretas* en Europa, fue publicada en abril de 1913, cuando la carrera de Linder todavía se recostaba sobre un confortable lecho de rosas, con un futuro promisorio de fama y dinero. Desde su oficina en París, luego de hacer público un abultado contrato con un empresario ruso, de jactarse de su habilidad para el deporte y de prometer una visita a Buenos Aires que finalmente quedaría incumplida, Linder se sinceró ante la requisitoria del periodista:

> — ¿Qué edad tiene usted?
> — Treinta años.
> — ¿Es usted casado?
> — No, soltero; pero no deseo otra cosa que casarme, pues estoy harto de vivir solo. Ahora, es muy difícil que yo encuentre una mujer á mi gusto. Por el género de vida que yo hago, no puedo visitar salones donde podría encontrar a la mujer que busco; vivo entre gente de teatro y yo no me caso con una artista de la escena.[37]

[37] "Una entrevista con Max Linder", *Caras y Caretas*, n. 758, 12 de abril de 1913, p. 67.



Max Linder escribiendo su autógrafo para CARAS Y CARETAS, y el autógrafo del famoso peliculista.

trabajado en varias compañías de aficionados, me decidí a hablar a mi padre sobre mis propósitos de dedicarme a la escena definitivamente. Mi padre se opuso terminantemente y entonces abandoné la casa paterna y me

El gran peliculista con las dos bellas niñas que le acompañan en el desempeño de algunos films.

Max Linder en coloquio con Angela Villar, la aplaudida tiple española

vine a París. Aquí lo pasé bastante mal, y gracias a un amigo de mi familia pude encontrar, después de algunos meses, un empleo con un sueldo de 125 francos mensuales. Mi padre se negaba a mandarme un céntimo porque quería a todo trance hacerme desistir de mis intenciones.

Al cabo de un año de estancia en París un día tuve ocasión de que me presentaran a Le Bargy quien como usted sabe es un gran aficionado a la esgrima. Sabiendo que yo tenía aficiones teatrales y que era un buen tirador, me propuso que él me daría lecciones de dicción y yo en cambio le daría lecciones de florete. Poco tiempo después, formé parte de la compañía que actuaba en el teatro de Varietés, para reemplazar al primer actor, que estaba enfermo. Tuve éxito y el empresario me ofreció la contrata en firme. El actor a quien yo sustituía, era el director de la compañía y molestándole mi éxito, no paró hasta lograr que yo me fuera. Después, estuve en varios teatros de

Ú

Única entrevista obtenida por un medio argentino al astro Max Linder

Corría el año de 1913 y el cine de Linder basaba su éxito en las tropelías amorosas de Max[38], mientras en la experiencia sentimental del artista esa soltería pesaba como un estigma. Cuando tuvo que viajar a la guerra, la sensación de que no iba a volver a filmar fue tan intensa como la idea de que jamás lograría encontrar a la mujer deseada. Algo recíproco debe haberles sucedido a aquellas que no les cabía el sayo de "artista de la escena" y, sin embargo, veían perder toda esperanza en ocupar esa anhelada vacancia, fuera esta real o simbólica. Dicho y hecho, la amenaza de una fatalidad relativa a la contienda bélica se volvió profecía autocumplida a pocas semanas de su alistamiento. En los primeros días de octubre de 1914 los titulares de los diarios no dudaron en proclamar al unísono: "Max Linder ha muerto". Con estas palabras se despachó *La Prensa* en su necrológica: "Ha caído defendiendo a su patria el más popular de los artistas de la película", para concluir, después de un sucinto repaso de su trayectoria, que "de aquí en adelante, cuando veamos su sombra ligera y fugaz en al tela del cine, nuestra risa ante sus piruetas y finas ocurrencias mudas estará impregnada de melancolía y de pena".[39]

Ningún comunicado informó sobre los pormenores de la muerte. Los seguidores del astro quedaron en vilo. Mientras tanto, sus cintas siguieron girando, y Max parecía ese "pálido cadáver"[40] en movimiento que el público iba a llorar al cine. Pero a los pocos días, un telegrama de Europa desmintió la noticia: "Max Linder vive" (*La Nación*), "Max Linder no ha muerto" (*Excélsior*), "Max Linder está vivo" (*El Diario*).[41] Por su parte, en su columna semanal de *Caras y Caretas* León de Aldecoa comenzaba una reseña sobre *Max y su suegra* (*Max et sa belle-mère*, Max Linder y Lucien Nonguet, 1911) avisándoles "a las innumerables niñas que habían derramado lágrimas en su memoria" que "el gran rey de la risa no solamente está vivo, sino que también en lugar seguro".[42] En efecto, Linder

[38] Un film como *Max y su suegra*, estrenado en Buenos Aires en 1911, todavía rendía "algunos miles de pesos" en 1914, lo que significaba "una espléndida entrada en estos tiempos en que todo el mundo está reñido con la moneda", en *Excélsior*, n. 42, 11 de noviembre de 1914.
[39] *La Prensa*, 2 de octubre de 1914.
[40] MENDEZ CALZADA, *op. cit.*
[41] Cfr. "Max Linder vive", *La Nación*, 5 de octubre de 1914; "Max Linder no ha muerto", *Excélsior* n. 37, 7 de octubre de 1914; "Max Linder está vivo", *El Diario*, 3 de octubre de 1914.
[42] "Cinematografía", *Caras y caretas*, n. 836, 10 de octubre de 1914, p. 8.

había estado a resguardo de las balas enemigas porque no participaba en los enfrentamientos sino que se desempeñaba como *chauffer* oficial del Ministerio en la ciudad Burdeos, una zona alejada de las acciones militares. Esto quiere decir que ninguna de las hipótesis que lo habían presentado como un héroe caído en batalla podían ser ciertas, lo que tampoco significa que fueran inverosímiles, sobre todo teniendo en cuenta los trascendidos de que su colega René Alexandre había muerto en el campo de batalla (noticia que finalmente también fue desmentida por la prensa local, pero recién ocho meses más tarde). El caso de Linder de todas maneras parecía diferente: era inconcebible que alguien que había hecho reír tanto al mundo pereciese de manera trágica. No queriendo darle al mundo ese dolor, el Estado francés lo había puesto en un lugar donde pudiese preservar su simpática y popular figura, y eso es lo que finalmente ocurrió, para alegría de todos y, más aun, de todas.

Un sentimiento unánime de alegría pobló entonces las páginas de la prensa argentina ante la "resurrección" de Max. O mejor sería decir "casi unánime", a juzgar por esta extraña y a la vez premonitoria humorada:

> El otro día lloramos profundamente sobre la tumba de Max Linder, mimo y héroe. Nos engañamos. Max Linder está vivo. Huelga decir que el gesto es propio de un peliculero y que significa extraordinaria desconsideración al público no haberse suicidado, por lo menos, cuando ya todos lo dimos por muerto.
>
> Max Linder, en la actualidad *chauffer* del ministro de la guerra en Francia, nos produce tanta alegría como desilusión.[43]

Aparecido en *El Diario* el 3 de octubre de 1914, este pequeño suelto expone el típico juego verbal en torno a los enigmas del artista. Empecinado una vez más en confundir las diferencias entre la persona y el personaje, la realidad y la ficción, las causas y los efectos, el anónimo redactor sin embargo da una nueva e inesperada vuelta de tuerca. Su idea es que Linder tendría que haber ido a fondo con el "guión" de su vida y haber acabado con ella, puesto que las leyes de la realidad no son *–no deberían ser–* las mismas que las de una película cómica: el drama de la vida exige otro

[43] "Max Linder", *El Diario*, 3 de octubre de 1914.

final, otro tono, por respeto a la dignidad del público que era su deudo. A fin de cuentas, en tiempos de guerra la muerte cotizaba tanto como la risa: se asumía a priori como gesto heroico. Haciendo de esta mentira una verdad, el "mimo" tendría que haber dado paso al "héroe" en virtud de una ilusión póstuma y definitiva, reforzada por una mitología urbana ligada a la idea de que ser popular y morir joven es un pasaje directo a la eternidad.

Hay que decir también que, si bien la prensa fue la principal usina de rumores y misterios, Linder también era responsable de su ambigua existencia. En varios aspectos de su vida, y no solo el amoroso, el actor adoptaba la costumbre de jugar "a dos puntas". Esto ya se veía en el recurso a utilizar su biografía para alimentar las dotes histriónicas de Max. Películas como *Max practica esquí* (*Max fait du ski*, Louis J. Gasnier y Lucien Nonguet, 1910) o *Max practica todos los sports* (*Max pratique tous les sports*, 1913) –donde, sin mayores justificaciones narrativas, el actor hacía gala de sus habilidades deportivas adquiridas en los años de liceo–, *Max, asmático* (*Max asthmatique*, 1915) –donde gesticulaba dificultades respiratorias muy parecidas a las que sufría a causa de una vieja enfermedad que había contraído en la niñez–, *Max en Los Alpes* –donde mostraba aspectos de su vida apartada en las montañas– o *Los comienzos de Max en el cine* –donde recreaba sus audiciones de prueba en la casa Pathé Frères, con las apariciones del propio Charles Pathé, y de los directores Georges Monca y Lucien Nonguet–, son claros de que a Linder le gustaba compartir algunos secretos de su vida usando a su personaje de intermediario. Incluso a veces lograba sacar provecho de aquellos eventos de su carrera con los que se topaba a su pesar, que parecían salidos más de la pluma de un guionista de cine que de la previsible realidad: *Max Linder apócrifo* ((*Un idiot qui se croit Max Linder*, Romeo Bosetti y Lucien Nonguet, 1914), por ejemplo, describe las peripecias de un actor de fama que debe luchar contra la viveza de sus imitadores; en *Max y las mujeres* (*Max et les femmes*, Max Linder y René Leprince, 1912), entre tantas otras, Linder se muestra ajeno a toda fidelidad amorosa, contradiciendo sus anhelos maritales para refrendar, así, los rumores que lo sindicaban como un soltero incurable; en *Max y los submarinos* (*Max Comes Across*, 1917) se lo ve a Max recuperándose de las heridas de guerra, cuando es convocado por el presidente de la Essanay para ir a filmar comedias a los Estados Unidos.

Por otra parte, Linder tenía una conducta enigmática en sus intervenciones públicas, dando a la prensa versiones cambiadas, que circulaban a modo de "medias verdades", sobre hechos centrales de su vida. Uno de ellos sin dudas fue su participación en el ejército francés durante los primeros meses de la Primera Guerra Mundial. En una entrevista de 1917 realizada en Estados Unidos, Linder tuvo la oportunidad de hacer llegar al mundo su vivencia de la guerra:

> Llegó mi turno. Fue en la batalla de Aisne. Una bala pasó a través de mi pulmón. Me desmoroné desde el camión. No supe nada más. Unas horas más tarde fui recogido y se me envió al hospital. Pasaron meses antes de que pudiera reincorporarme al servicio.
>
> Estaba demasiado debilitado para el servicio de artillería, así que se me asignó a un escuadrón de aeroplanos. Pero no podía volar muy alto, monsieur. Una vez tuve que subir a gran altitud. El cambio de presión en el aire afectó a mi pulmón.
> Se me envió de vuelta al hospital de Contrexéville, y fue allí donde se me pidió que viniese a América.[44]

En efecto, el pedido de viajar a Estados Unidos había existido. Fue el propio presidente del sello Essanay, George K. Spook, quien se acercó al hospital donde Linder se encontraba convaleciente para pedirle que volviera a filmar películas. Pero los relatos sobre las actuaciones en la artillería o en la aviación no eran más que fabulaciones que el cómico difundió, posiblemente en consenso con sus representantes, para convencer a la opinión pública de que no era un cobarde. Lo cierto es que el tiempo parece haber sido indulgente con esas mentiras, y en parte tal vez se haya debido a que Max las había hecho realidad en la pantalla grande.

Una nota publicada en *La Película* que reproduce algunas de esas fabulaciones no perdona, sin embargo, que la Essanay promocione el retorno del artista sobre la base de ocultar su estado de salud:

> Llegan a nosotros rumores muy alarmantes del Oeste. Max Linder está muy enfermo, muy enfermo. Siempre débil del pecho, la bala alemana que le atravesó un pulmón a principios de la guerra tenía a la fuerza que agravar la dolencia. Nada de esto se ha publicado en la prensa

[44] Entrevista realizada por Clement Chandler para el número de febrero-marzo de 1917 de *Motion Picture Magazine*. Extraído de la revista digital *La Soga*, disponible en: https://lasoga.org/el-dia-que-max-linder-hablo-de-la-guerra/ [Acceso: noviembre de 2018]

> yanqui todavía, pero nos consta que la salud del mímico francés es en estos momentos la pesadilla de la empresa Essanay.[45]

Se trataba, en efecto, de una pesadilla que a los pocos días ya nadie podría ocultar: "Las noticias que llegan de los Estados Unidos sobre la enfermedad del famoso cómico francés Max Linder se vuelven cada día más pesimistas, pues el estado de éste ha ido agravándose en tal forma que se duda mucho de que pueda volver a presentarse nuevamente ante la cámara".[46]

Caricatura de Max Linder en el declive de su carrera

En los Estados Unidos filmó tres de un total de doce films establecidos por contrato: *Max y los submarinos*, *Max quiere divorciarse* (*Max Wants a Divorce*, 1917) y *Max y su taxi* (*Max in a Taxi*, 1917). El cuarto fue suspendido en pleno rodaje. El recrudecimiento de su enfermedad lo devolvió a Francia, donde su actividad artística prácticamente se detuvo durante tres años, y los enigmas sobre su vida proliferaron como nunca.

Los distribuidores y exhibidores en la Argentina continuaron usufructuando la figura de Max mientras pudieron, repitiendo uno tras otro los éxitos de otras épocas, como si el tiempo no hubiera pasado y el vacío pudiera escamotearse. Para las pocas novedades fílmicas que llegaban del artista, los empresarios desplegaron una batería publicitaria que, a juzgar por los resultados, ya parecía desproporcionada.

[45] "De Norteamérica", *La Película*, n. 44, 26 de julio de 1917, p. 12.
[46] "Max Linder enfermo", *Excélsior*, n. 180, 16 de agosto de 1917, p. 954.

La crítica, por su parte, ya no acompañaba el entusiasmo de aquellos que todavía creían que en Max quedaba algún jugo por exprimir. La comparación del *dandy* francés con Chaplin era moneda corriente desde que este último había salido a la palestra gracias a la apuesta empresarial de Julián de Ajuria, su primer distribuidor en la Argentina, pero empezó a percibirse más intensa y descarnada cuando Linder eligió recluirse en las montañas al término de la guerra. Se expresaba en frases entre burlonas e hirientes: "Carlitos no es ya un actor, sino un tipo, tipo fuerte y avasallador, ante le cual desaparecen todos los Max Linders y Salustianos de la Tierra"[47]; "Max Linder es un astro que se eclipsa en el cielo del film, obscurecido por otro cuerpo celeste, Chaplin"[48]; "[…] el tan ponderado Chaplin, que lleva por delante 'a ponchazos' a Max Linder"[49]; "A rey muerto, rey puesto. Muerto Linder, el cetro de la risa lo ha conquistado Chaplin". [50]

Las preferencias del público parecían ir en la misma dirección. Una encuesta lanzada por *La Película* arrojó datos elocuentes al respecto.[51] Durante los meses de agosto y septiembre de 1918, los lectores de la revista debieron responder a las preguntas: "¿Cuál es su actor favorito?", "¿Cuál es su actriz favorita?". El resultado final de la terna masculina colocó a Linder en el puesto 17, con 409 votos, y a Chaplin en el 10, con 662 votos. El primer puesto se lo llevó Wallace Reid, con 1470 votos, seguidos de Douglas Fairbanks (1319 votos) y J. Warren Kerrigan (1224 votos). Estos números hablan del visible ascenso de Chaplin en tiempos en que la guerra todavía no había terminado –siendo que en 1915, e incluso buena parte de 1916, todavía era un actor menospreciado en el medio argentino–, y ponen en evidencia otros dos hechos igualmente significativos. Por un lado, muestran la importancia que había adquirido el género dramático en la consolidación del cine como diversión popular, en

[47] "Carlitos", *Excélsior*, n. 182, 29 de agosto de 1917, p. 1063.
[48] "Max Linder. Su fracaso en Norteamérica", *La Película*, n. 58, 1º de noviembre de 1917, p. 5.
[49] "Un astro que declina", *La Película*, n. 60, 15 de noviembre de 1917, p. 7.
[50] "A rey muerto… Un derrocamiento artístico precursor de una era democrática", *Excélsior*, n. 259, 26 de febrero de 1919, p. 269.
[51] "Nuestro concurso", *La Película*, n. 102, 5 de septiembre de 1918, p. 15.

contraposición al predominio de la comicidad en las décadas pasadas (Reid, Fairbanks y Kerrigan habían explorado el western, el policial, las aventuras, el relato histórico o el melodrama, pero difícilmente hicieran reír a nadie). Por otro lado, los actores elegidos eran en su inmensa mayoría norteamericanos, siendo de procedencia francesa solo apenas dos (después de Linder, en el puesto 19 estaba Paul Capellani, aunque ayudado por las circunstancias de su reciente estadía en la Argentina), y unos pocos de otros países como España, Italia, Japón y la Argentina. Linder empezaba a sufrir en carne propia las consecuencias del nuevo ordenamiento mundial en lo referente a la industria cinematográfica, donde florecía a su vez una nueva estética y una nueva sensibilidad del público. Poco importa entonces que de allí en más cada film suyo superara a los anteriores en calidad artística: enfrente estaban los tótems del paradigma naciente; competir contra ellos era tan quimérico como ir en contra de toda una época.

Cuando en 1920 Linder volvió a California, ya no para retomar su contrato con la Essanay sino para filmar por cuenta propia, la fe en el artista se había extinguido casi por completo entre los críticos locales: "¿Durará mucho tiempo? Creemos que no. Su modo de trabajar es diverso; pertenece al arte latino y fuera de su esfera es muy difícil el triunfo"[52]. A propósito del nuevo retorno, los comentarios volvieron sobre el factor étnico para establecer diferencias entre culturas, públicos y artistas. En este sentido, Estados Unidos era considerado un terreno desfavorable y hasta peligroso para la reputación de Linder porque allí reinaba el "gusto sajón", del cual Charles Chaplin era fiel representante, mientras que el "espíritu latino" no era debidamente comprendido. El mismo Robledal había caracterizado *Sea usted mi esposa…* como un "acontecimiento de gracia latina, tan distinta a las graciosadas norteamericanas"[53] de un Chaplin, distinción que en la Argentina perduró bastante tiempo a favor del primero y en desmedro del segundo. Pero en las postrimerías de la nueva década había que ser más precavido. Como plantea un redactor de *La Película* en un artículo

[52] "Max Linder en Estados Unidos", *Excélsior*, n. 306, 21 de enero de 1920, p. 1521.
[53] "Teatro del silencio", *Caras y Caretas*, n. 1253, 7 de octubre de 1922, p. 118.

consagrado a medir las fuerzas creativas de tres cómicos como John Bunny, Max Linder y Charles Chaplin, este último no solo "representa genuinamente al género cómico inglés, que ha dado a los circos ecuestres los mejores y más ocurrentes clowns (sino que también [sic], "con Max"), ha encontrado admiradores en los pueblos latinos, lo que demuestra que su interpretación es acertada, pese a sus detractores, que no lo consideran más que un payaso".[54]

Encuentro entre Charles Chaplin y Max Linder en 1917

Un año antes otro artículo de la misma revista había vaticinado la supremacía de Chaplin sobre Linder, al establecer las diferencias entre ambos artistas y extraer de allí las razones que iban a hacer sucumbir/triunfar a uno y a otro. La comparación no era otra cosa que la percepción en pequeño de la llamada "evolución del lenguaje cinematográfico", en la que una nueva especie de cine se estaba fagocitando a bocanadas los últimos ejemplares que quedaban de la vieja. El artículo culminaba con el gesto jactancioso de quien ve cumplidas sus predicciones: "Las revistas recién llegadas de Norte América nos traen la noticia del completo fracaso de Max Linder, desmintiéndose las anteriores noticias de enfermedades y gatuperios con que pretendían esconder la verdad. Como nos lo figurábamos o lo sabíamos, ha resultado cierta nuestra suposición. ¡Seremos profetas sin saberlo!".[55] Sin embargo, lo más significativo del texto era su planteo sobre la

[54] "El humorismo en la escena muda", *La Película*, n. 112, 14 de noviembre de 1918, p. 13.
[55] "Max Linder. Su fracaso en Norteamérica", *Ibid.*, p. 5.

relación entre modernidad y cine: mientras la modernidad "lírica" del *dandy* francés se había limitado a incorporar en la pantalla un conjunto de signos exteriores al medio (las ropas y ademanes del "hombre de mundo"), la modernidad chaplinesca surgía de comprender que la fuerza innovadora del cine estaba en sus capacidades intrínsecas, específicas, en tanto que medio de representación. Esa diferencia era crucial para comprender por qué el maestro (Linder) había sido superado por el discípulo (Chaplin), y por qué la industria norteamericana había logrado salvar al cine de su derrumbe.

A tal punto la innovación de los recursos se volvió el eje de la (r)evolución del cine que Linder tuvo que echar mano de ellos en la última etapa de su carrera, con resultados que no fueron malos pero que, de todas formas, eran percibidos como una derrota: "El mimo insiste, lucha, afina sus facultades, quiere reaparecer triunfal, más cae vencido por otro artista afortunado que hoy es el ídolo popular Carlitos", decía un cronista de *La Película* que de manera prematura lo daba por muerto artísticamente[56]. Esa insistencia de Linder por *aggionarse*, expresada en alargar sus películas, cuidar la continuidad del montaje, elaborar más los guiones o rechazar la improvisación, paradójicamente aceleraba su fecha de defunción: Chaplin hacía eso mismo pero mucho mejor.

Un año más tarde, en febrero de 1924, Linder y su esposa Helen Peters fueron hallados en grave estado en un hotel de Viena, donde el actor estaba rodando un film que nunca terminó: *Los amores de un clown*. Habían ingerido una "dosis excesiva de veronal"[57] para poder dormir y, tras unas noches de internación, lograron salir sanos y salvos. Linder declaró a la prensa que "antes de acostarse había preparado la dosis habitual, pero que indudablemente había empleado, por error, una cantidad excesiva en la droga".[58] Creyó que de esa manera iba a poder disfrazar sus intenciones, como cuando Max había simulado el suicidio para conseguir la atención de su amada en *El ahorcado* (*Le pendu*, 1914).

[56] "El dolor de Max Linder", *La Película*, n. 62, 29 de noviembre de 1917.
[57] "El actor Max Linder y su esposa enfermáronse gravemente", *Excélsior*, n. 520, 27 de febrero de 1924, p. 6.
[58] *Íbidem.*

Pero si el engaño surtió efecto, no duró demasiado tiempo. Apenas un año y medio. Linder dejó caer esa última máscara el 31 de octubre de 1925 cuando, después de la consabida ingesta de veneno, cortó sus venas y las de su esposa, con resultados ahora sí irreversibles.

La prensa argentina se hizo eco de la muerte de inmediato. Los lugares comunes estuvieron a la orden del día: "No es posible presumir la causa [...] como no sea su precaria salud"[59]; "[...] se desprende del propio acto que el drama íntimo de la vida del artista debió ser intenso, espantoso"[60]; "En Max Linder se repite el drama de los payasos clásicos"[61]. En esa marea de incertidumbre, solo una crónica supo entrever las razones de la drástica decisión. No por casualidad estaba firmada por Javier Bueno, el hombre que en 1913 había logrado la única entrevista que el ídolo había concedido a un medio argentino. Bueno lo había frecuentado en Paris durante varios años, y esa amistad incluía conspicuas charlas telefónicas, visitas a su casa y un cúmulo de confesiones de las que ninguna nota podía dar cuenta mientras el actor estuviera vivo. En efecto, el testimonio necrológico llevaba un tono muy diferente al que había primado en la cordial entrevista de 1913. Si bien no ventilaba más intimidades que las permitidas por el decoro de la época, parecía liberada de compromisos, tanto con el ídolo como con sus promotores:

> Yo le conocí hacia el año 1911, y entonces ya era lo que se llama un parisién. El buen y legitimo parisién cree que el mundo se acaba al otro lado de las fortificaciones.
>
> Max Linder intentaba ocultar su espíritu un poco plebeyo con una solemnidad recién adquirida que le venía algo grande. De cuando en cuando se olvidaba de manejar esta prenda y podía verse a trozos su natural. Entonces era mucho más simpático.
>
> Max Linder era feliz entonces. Estaba satisfecho de su popularidad, y ganaba dinero.
> — ¿Se cambiaría usted por alguien? —le preguntamos a quemarropa.
> Max Linder, por toda respuesta, abrió mucho los ojos y frunció los labios, su mueca preferida para expresar el asombro. Y luego añadió al mohín estas palabras:

[59] "Trágicamente murió en París Max Linder", *Excélsior*, n. 608, 4 de noviembre de 1925, p. 9.
[60] "El gran bufo cinematográfico Max Linder se suicida trágicamente en compañía de su esposa", *Última hora*, 1º de noviembre de 1925, p. 5.
[61] "En Max Linder se repite el drama de los payasos clásicos", *Excélsior*, n. 613, 9 de diciembre de 1925, p. 17.

—*Non, monsieur; je suis Max Linder!*

> Superficial, orgulloso de su obra, con su gran vanidad satisfecha, no hablaba más que de sus triunfos y de su arte. Las carcajadas que estallaban en las tinieblas de los cines eran todas suyas; él acaparaba la risa. Todavía no había aparecido en la pantalla Charlot ni Salustiano.[62]

Las palabras de Bueno son de una extraordinaria justeza: no eran las balas de la guerra sino la propia vanidad de Linder lo que había provocado su herida fatal. La conciencia de que había otros ocupando su lugar debió haber sido insoportable de sobrellevar para alguien que no podía pensarse por fuera de sí mismo, más aun cuando ese "yo" tan obstinadamente fabricado era la fusión perfecta entre una persona y un personaje.

Al mismo tiempo, este pasaje de un estadio a otro, del éxito al fracaso, de la gloria al olvido, muestra que la experiencia de Linder es en extremo sensible al cambio de época que implica el fin de la guerra para la industria cinematográfica mundial. En este nuevo ordenamiento económico en el que Pathé retrocede y Hollywood avanza es indispensable tener en cuenta el surgimiento de un nuevo paradigma de representación que resulta decisivo para que este cambio sea posible y duradero. Las crónicas de cine publicadas en la Argentina en el período que va de 1914 a 1918 muestran que la figura del astro francés fue modificándose al calor de la paulatina entronización de estos nuevos cánones estéticos en el país, de los cuales Charles Chaplin, máximo competidor de Linder, fue insigne representante.

Si en la Argentina ese mecanismo de "reemplazo" no es inmediato ni uniforme, puede ser debido a la apropiación positiva de la figura de Linder en diversos ámbitos de la cultura y el entretenimiento. Sin emgargo, esta hipotesis debería ser cotejada con otra que señala que el sostenimiento del cine francés durante los años de la Gran Guerra en la Argentina obedece al esfuerzo del empresariado y de sus principales agentes de prensa a mantener los privilegios comerciales adquiridos en el pasado. Esta resistencia entonces pone de manifiesto no solo las preferencias y costumbres

[62] BUENO, Javier. "¿Cómo era Max Linder? En la vida y en la pantalla", *Blanco y negro*, 22 de noviembre de 1925.

del público sino las conquistas alcanzadas por los capitalistas vernáculos en los aspectos más sensibles del negocio, como la propiedad de las cintas, los contratos de exclusividad con las compañías extranjeras, los convenios con las salas, la colocación publicitaria en los medios gráficos, etcétera.

En este sentido, el fenómeno de Max Linder en la Argentina puede leerse como un capítulo más de la batalla por el control del cine extranjero que libraron Max Glücksmann y Julian de Ajuria en los años de la guerra. La posibilidad de extender la vigencia de Linder en la Argentina parece obedecer en gran medida a la capacidad monopólica y acumulativa del empresario austríaco en una época en que el intercambio de cintas nuevas, por el cierre de las fronteras comerciales, se había reducido a la mínima expresión. Es por eso que de Ajuria, aun cuando ya se había inpuesto como el principal distribuidor de cintas norteamericanas en el país –en 1911 introdujo por primera vez a Charles Chaplin, aunque sin gran revuelo publicitario–, recién pudo ejercer la actividad de igual a igual con su principal competidor a partir de 1918, cuando el esquema de distribución y exhibición en la Argentina experimentó un cambio de ciento ochenta grados que favoreció al cine de Estados Unidos en desmedro del de Francia. Glücksmann, por su parte, dejó de interesarse por las cintas francesas y fue detrás de lo que daba mejores dividendos, repartiéndose la torta del negocio cinematográfico con su antes oponente de Ajuria. Pero eso ya forma parte de otra historia.

Hay algo, sin embargo, que no merece la menor duda: al igual que otros espectadores del mundo, los argentinos fueron testigos entusiastas de los éxitos y vaivenes de la primera estrella del cine de la historia y, más tarde o más temprano, sus más indolentes verdugos.

Referencias bibliográficas

BUENO, Javier. "¿Cómo era Max Linder? En la vida y en la pantalla", *Blanco y negro*, 22 de noviembre de 1925.

DUCRÓS HICKEN, Pablo C. "Orígenes del cine argentino. Nuevas etapas (III)", *El Hogar*, enero de 1955. Disponible en: <http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/2015/07/articulo-de-el-hogar-origenes-del-cine_18.html> [Acceso: noviembre de 2018].

CHANDLER, Clement ¡Max Linder regresa!, *Motion Picture Magazine*, febrero-marzo de 1917. Extraído de la revista digital *La Soga*, traducción de Ismael Rodríguez Gómez. Disponible en: https://lasoga.org/el-dia-que-max-linder-hablo-de-la-guerra/ [Acceso: noviembre de 2018].

ENGELBERT, Mandred. "Max, hijo de la belle époque. La comedia fílmica francesa en tiempos de su influencia mundial: *Max Lance la mode* (1912)". En: AAVV. *Cien años de cine. Volumen 1: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

FORD, Charles. *Max Linder*. Paris: Éditions Seghers, Colección Cinema d'aujourd'hui, n. 38, 1966.

KOHEN, Héctor. "1900-1920. Cine, política y negocios, Los primeros años", *Revista Film*, n. 10, 1994.

MAFUD, Lucio: "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2017. Disponible en: http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1383 [Acceso: noviembre de 2018]

MÉNDEZ CALZADA, Enrique. "Duende al agua", *Caras y caretas*, n. 1636, 8 de febrero de 1930, p. 86

OTERO, Hernán. *Historia de los franceses en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

_____ *En la sangre. Los franco-argentinos ante la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009.

PAZ, María Antonia y Julio Montero. *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

Fuentes citadas

Blanco y negro

Caras y Caretas

Crítica
El Diario
Excélsior
La Nación
La Película
La Prensa
La Razón
Motion Picture Magazine
Mundo Argentino
Última Hora

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2018
Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

JELICIÉ, Emiliano, "Entre la muerte y la risa. La circulación de los films de guerra en la Argentina y la figura de Max Linder (1914-1918)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 8-47 .Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/203> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

* **Emiliano Jelicié** es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ex miembro del equipo de redacción de la extinta revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, en los últimos años ha dado charlas y coordinado mesas redondas relacionadas con el cine, y se ha dedicado a la docencia. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes, donde también cursa sus estudios de doctorado. Ha publicado *Borges va al cine* (Libraria, 2009), en coautoría con Gonzalo Aguilar, y *La cámara opaca* (2016, El cuenco de plata). En el ámbito de la realización fílmica, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el largometraje documental *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). Actualmente se encuentra desarrollando una investigación sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina bajo el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA).