

IMÁGENES SARMIENTINAS EN EL CINE DEL PRIMER PERONISMO¹

Nicolás Suárez

Desde los comienzos mismos del cine nacional, la obra de Domingo Faustino Sarmiento fue objeto de diversas reelaboraciones cinematográficas que, a lo largo del siglo XX, actualizaron de distintas formas la clásica dicotomía entre civilización y barbarie. Ya en el contexto festivo y violento de las celebraciones del Centenario de 1910, se estrenó un cortometraje titulado *Facundo Quiroga* que proponía una relectura de la biografía del caudillo riojano en sintonía con las indagaciones de los historiadores del llamado pre-revisionismo. Algunas décadas más tarde, Luis José Moglia Barth realizó en *Huella* (1940) una relectura de un capítulo de *Facundo* (1845) en clave criollista y Enrique Muiño construyó en *Su mejor alumno* (1944) una imagen de Sarmiento, entre pop y escolar, que quedaría grabada en la memoria de varias generaciones. En los años inmediatamente posteriores a la aparición de esta película, es decir, durante el primer peronismo, las figuraciones del legado sarmientino en el cine fueron especialmente prolíficas y pueden recortarse, en este sentido, dos tipos principales de apropiaciones.

Por un lado, *Facundo, el tigre de los llanos* (1952) de Miguel Paulino Tato se mueve entre el imaginario literario del criollismo y la imaginación histórica revisionista. Al proponer una inversión valorativa de la dicotomía sarmientina, el filme resignifica la imagen condenatoria de Quiroga que había establecido Sarmiento en términos de lo que Maristella Svampa (2006) caracteriza como un tipo de apropiación *autorreferencial* de la barbarie. Por el otro, si se presta atención ya no a las imágenes de Quiroga sino a las de Sarmiento y, tomando *Recuerdos de provincia* (1850) como texto de base, se indaga en los modos de reescribir la biografía sarmientina,

1 Una versión diferente de este trabajo fue publicada en *Obra y vida de Sarmiento en el cine*, Buenos Aires, Ciccus, 2017.

en el cine argentino de estos años circuló con frecuencia una imagen de Sarmiento como prócer y “padre del aula” que se aproxima a un ideal civilizatorio o, de acuerdo con la terminología de Svampa, una apropiación *heterorreferencial* de la barbarie. Este proceso encontraría un quiebre con el golpe de 1955, que marca un viraje en las valoraciones de Sarmiento: si desde el discurso oficial y desde las películas producidas bajo el amparo estatal hasta ese momento se venía construyendo la asociación Perón-Sarmiento, luego del golpe se impone la relación Perón-Rosas, que la oposición promovía ya desde 1945 y que años más tarde, con la apropiación peronista del revisionismo, se resignificaría positivamente.

De esta manera, la elaboración del par Facundo-Sarmiento, lejos de ir por carriles propios en cada caso, parece suponer una implicación recíproca de sus términos, como si el desplazamiento en la apropiación ideológica de Sarmiento conllevara un uso de la figura de Facundo cuya valoración no siempre resulta, según lo esperable, inversa a la del prócer. El examen de las películas en las que se manifiestan estas cuestiones durante el primer peronismo posibilita pensar si esa mutua implicación se ha dado siempre de la misma forma o no, a la vez que –aun coincidiendo– permite investigar si se trata justamente de una coincidencia o de una operación de apropiación doble. A su vez, el análisis de estos desplazamientos en las apropiaciones de Sarmiento, pautados por los modos auto y heterorreferenciales de apropiación de la barbarie, se puede vincular con diferentes coyunturas específicas que atravesó el movimiento peronista entre 1943 y 1955. Para ello, a continuación, se establece primero un breve repaso de las condiciones estéticas y productivas bajo las que emergió la lectura de *Facundo* de Tato, tanto en el marco del cine argentino como latinoamericano, para luego focalizar sobre las imágenes de Sarmiento que se pueden rastrear a partir de una serie de “cameos patrióticos” del prócer en dos series de películas de finales de la década del cuarenta y comienzos de la del cincuenta, algunas de ellas escritas por Homero Manzi y otras dirigidas por Luis César Amadori.

La comunidad de los laureles

El año 1952 fue, por la muerte de Eva Perón, una fecha excepcional en la historia argentina. En un sagaz estudio sobre las relaciones entre el primer peronismo y el cine, Gonzalo Aguilar (2015: 413-414) afirma, a partir del estreno de tres películas claves (*Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril, *Deshonra*, de Daniel Tinayre y *El túnel*, de León Klimovsky), que 1952 fue también un año excepcional en la historia del cine argentino. Todos estos filmes, sostiene, respondían a la demanda de situaciones sentimentalmente fuertes y límites que entonces exigía el cine y que correspondían a una “perspectiva emocional” presente en la política del peronismo (impulsada, de hecho, desde la propia Secretaría de Prensa y Difusión a cargo de Raúl Apold). A este listado de obras podría agregarse otras que también captaban esa química de los afectos, pero desde un lugar diferente, cuya politicidad provenía de la función revulsiva y plebeya que les otorgaba su condición de filmes criollistas: me refiero a *El camino del gaucho*, de Jacques Tourneur y la ya mencionada *Facundo, el tigre de los llanos*.

Filmada en la Argentina con capitales, técnicos y actores estadounidenses, *El camino del gaucho* –cuyo argumento estaba vagamente inspirado en *Martín Fierro* (1872 y 1879)–, surgió como resultado de una negociación entre los estudios Fox y la Subsecretaría de Apold: mediante un acuerdo, se le permitía a la compañía reutilizar las ganancias retenidas en Argentina, a cambio de que esos ingresos fueran invertidos en el país para realizar un nuevo filme. Desde una perspectiva regional, estas cuestiones pueden situarse en el contexto de las luchas ideológicas de las que fue objeto el cine latinoamericano de la época. Francisco Peredo Castro (2004), así, propone reenfocar el cine como industria y, a la vez, como medio de propaganda, en el marco de los favores, bloqueos y alianzas que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial y en los años posteriores entre los cines de América Latina y el cine de Hollywood, que gracias a la influencia ejercida por el Departamento de Estado y la política del buen vecino del gobierno de Roosevelt manifestó un interés creciente por los mercados de la región. Ese interés, según Peredo Castro, se plasmó a menudo a través de películas que adaptaron temas, obras y autores representativos de la literatura y

la historia hispanoamericana, como Rómulo Gallegos y *Doña Bárbara* (1929), Vicente Blasco Ibáñez y *La barraca* (1898), José Revueltas y *El luto humano* (1943) o Juan Rulfo y *El llano en llamas* (1953).

En este contexto local y regional surgió en 1952 el *Facundo* de Tato, cuya excepcionalidad estaba dada por las circunstancias políticas particulares que rodearon la producción del filme. Tato trabajó, desde finales de la década del veinte, como crítico cinematográfico en diversos medios gráficos y radiales. En las décadas siguientes, la inestabilidad democrática le permitió acceder a algunos cargos públicos, llegando a ser designado director general de Canal 7 Argentina durante la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía. Pero si su figura cobró relevancia en la historia argentina fue por su feroz desempeño como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica entre 1974 y 1978. Existen varios textos que dan cuenta del desempeño de Tato como censor (Monteagudo, 2008; Neifert, 2012: 274) e incluso una somera biografía que repasa su flamígera trayectoria como crítico (Spinsanti, 2012). En los últimos años, gracias a la exhibición de una copia de *Facundo, el tigre de los llanos* restaurada por el Museo del Cine, se recuperó en algunos estudios la faceta de Tato como director (Díaz, 2010; Levinson, 2014). La figura de Tato, así, se despliega en tres facetas: crítico, director y censor. Vinculando la primera y la última de ellas, Romina Spinsanti arribó a la conclusión —esbozada ya por el propio Tato— de que su trabajo como censor es el corolario lógico de su trayectoria como crítico. Sin embargo, no parece haberse explorado del todo las relaciones entre la trayectoria de Tato como crítico-censor y su rol de director.

Los avatares de la producción de su única película dificultan la tarea, ya que la propia atribución de la autoría a Tato resulta dudosa. En 1951, Tato asumió la dirección de *Facundo, el tigre de los llanos* a partir de un guion de Antonio Pagés Larraya. Por una disposición sindical, era habitual que los directores debutantes fuesen asistidos por otros de mayor experiencia y en aquella oportunidad se convocó a Leopoldo Torre Nilsson, quien renunció al poco tiempo debido a serias discrepancias con Tato. A los tres días de iniciado el rodaje, Tato fue despedido de su cargo como director a raíz de una nueva discusión. Entonces, para que llevara adelante el resto del rodaje, se llamó a Carlos Borcosque, quien ya había trabajado para San Miguel

y era un antiguo conocido de Apold. A la vez, la Subsecretaría nombró como interventor de la película a Luis María Álvarez, que desechó parte del material filmado por su tratamiento polémico de la figura de Juan Manuel de Rosas y, para Pagés Larraya, cumplió la función de “supervisor oficial” (Neifert, 2012: 280). El director pasó a engrosar la lista negra, el protagonista fue amenazado y se prohibió una adaptación radial del guion (Kriger, 2009: 70). En palabras de Pagés Larraya:

El mal de fondo radicaba en la conducción totalitaria del cine y en que esa conducción estuviese en manos de un hombre inferior como Apold [...]. [Q]uisimos hacer una película con coraje, que suscitase un estado de polémica, que recibiese aplausos y silbidos. [...] Pero el gobierno tuvo miedo. [...] Con el pretexto de un conflicto director-productor, *Facundo*... resultó el primer caso de una película “intervenida”. [...] Cortes injustificados, fútiles añadidos, restaban coherencia al conjunto (Neifert, 2012: 281).

Por estas razones, *Facundo, el tigre de los llanos* fue considerado por Clara Kriger “un ejemplo de la censura que se aplicó en la época” (2009: 70). Matizando esta opinión, Aguilar sostiene que, para acercarse a la producción del período, antes que hacerlo con el concepto fuerte de *censura*, “hay que describir un campo lábil y equívoco que es el de la coerción en el que no se obliga a nadie a decir nada ni se suprime algo que se haya dicho sino que se pone a la gente del mundo del cine en una situación en la que saben qué es mejor decir y qué no” (2015: 428). ¿Cómo ubicar la película de Tato en este panorama? Por el carácter virulento del director y su desconocimiento del quehacer cinematográfico, creo que la singularidad del filme parece radicar en que forzó al sistema a extremar los mecanismos habituales de control y, de esa manera, escenifica una curiosa paradoja que se puede remitir a la identificación entre víctima y victimario: una de las primeras películas intervenidas en el cine argentino fue dirigida por quien luego se convertiría en el censor más feroz de la historia de nuestra cinematografía.

Cuando Tato asume al frente del Ente de Calificación en 1974, ya existía toda una tradición de control estatal sobre el cine en Argentina, que tiene en la figura de Apold un claro antecedente y

puede remontarse hasta la década del treinta. En 1936 el crítico Carlos Pessano y el senador Matías Sánchez Sorondo fueron designados, respectivamente, director técnico y presidente del Instituto Cinematográfico Argentino. En 1938 Sánchez Sorondo presentó al congreso un proyecto de Ley que no llegó a sancionarse, pero que consideraba el cine un medio para la propaganda de un ideario y otorgaba al Estado todavía más atributos para la censura que los que tenía en Estados Unidos gracias al Código Hays. Aunque la gestión Pessano-Sánchez Sorondo no haya producido cambios relevantes en el campo cinematográfico, Kriger resalta el impacto ideológico que ocasionó por la circulación de ideas católicas y nacionalistas que puso en marcha, enfatizando la “función profiláctica” que debía cumplir el Estado en relación con el cine (2009: 27-32).

Se puede trazar, en consecuencia, una línea imaginaria de organización de la censura cinematográfica en Argentina que se articula en la serie Sánchez Sorondo-Apold-Tato. Esta línea se prolonga, a su vez, en la serie Sánchez Sorondo-Pagés Larraya-Tato. Pagés Larraya fue un crítico literario, sarmientista, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en la cual ocupó, precisamente, el sillón Domingo Faustino Sarmiento, que antes había ocupado Sánchez Sorondo. Estas cadenas de relaciones revelan la continuidad de un pensamiento que va de la gestión estatal a la crítica cultural y viceversa. Al respecto, vale la pena citar las palabras de David Viñas cuando, consultado acerca del estado de la crítica cinematográfica argentina, decía: “Que se parece bastante a lo que, dentro de la crítica literaria representó, por ejemplo, un Pagés Larraya: muchas fichas, cataratas de datos, apasionamiento por lo nimio [...], devoción acrítica por todo lo que huele a erudición” (1960: 24). ¿Pero en qué sentido la perspectiva acrítica de Pagés Larraya se puede vincular con la tarea de Tato como crítico-censor (que sin duda era interpretativa) y, a la vez, con la película que, si bien “intervenida”, ambos concretaron? En repetidas ocasiones, Tato destacó el carácter “higiénico” de su tarea y se valió del campo semántico de la medicina para desplegar esta visión, que implicaba toda una mirada biopolítica de la censura: “La censura bien ejercida es higiénica. Y altamente saludable como la cirugía. Cura y desinfecta las películas insalubres, extirpándoles tumores dañinos, que enferman al cine y contaminan al espectador” (Spinsanti, 2012). Estas operaciones, en términos de

Roberto Esposito (2003), presuponen una lógica inmunitaria que está destinada a proteger a la comunidad de un contacto que la amenaza y que, si se observa más allá del cine, permite conectar la línea imaginaria de la censura ya trazada con otras series como la prensa, la propaganda o el higienismo (un ámbito en el que las apropiaciones y relecturas de Sarmiento fueron especialmente prolíficas desde el período de entresiglos).

Dicha lógica inmunitaria se puede encontrar en *Facundo, el tigre de los llanos* ya desde el comienzo, a través de una sobreimpresión que, en una operación típica del cine de esos años,² apunta a enmarcar la historia que se está por narrar: “Esta película no pretende reflejar estrictamente la realidad histórica. Es una obra de ficción inspirada en hechos reales”. Una advertencia de este tipo –que, con variaciones, aparece en muchísimas películas, incluso hasta el día de hoy– cobra una significación especial en el contexto de producción del filme, dado que, al acentuar la naturaleza ficcional de la obra, se neutralizaba su contenido político, como si los problemas sociales que se narran, al igual que en las transposiciones “cultas” de obras extranjeras que recibieron apoyo oficial durante esos años, poco tuviesen que ver con la “realidad histórica” y, mucho menos, con la coyuntura del peronismo. En sintonía con esta esterilización de corte populista de la historia, Pagés Larraya cuenta que, ante las diversas dificultades del rodaje, Perón les habría dicho a los responsables del filme: “No quiero ola. La película no puede ser rosista ni antirrosista. Si es rosista, le queman el cine los liberales, y si no, se lo queman los rosistas” (Luna, 2013). Del mismo modo, uno de los cambios que introdujo Apold fue la eliminación de una referencia a la ciudad de Montevideo, que –como en la época de Rosas– era el sitio preferido por los exiliados antiperonistas (Neifert, 2012: 281).

Luego de esa leyenda inicial, la operación de enmarcado del filme se completaba con la siguiente placa:

Pobres, huraños, ignorados, hijos de una América agreste y primitiva, bravos e indómitos como su tierra arisca. Así fueron aquellos gauchos que en las montoneras o en los ejércitos de línea guerrearon

2 El uso de marcos y la lógica del eufemismo son, para Aguilar (2015), las dos estrategias básicas de la acción estatal sobre el cine durante el primer peronismo.

años y años con salvaje denuedo. Ciegos en su ideal unos y otros dejaron su sangre mezclada al suelo de nuestra patria. Entre los resplandores de aquella edad heroica se levanta, legendario mito de nuestras guerras civiles la sombra de un caudillo provinciano, bárbaro y valiente, Facundo...

De marcada influencia lugoniana,³ el texto toma de *La guerra gaucha* (1905) la noción del cuerpo del gaucho como reflejo del cuerpo del caudillo y la traslada a un contexto y una geografía diferentes: de la gesta independentista de Güemes y los gauchos del norte a la actuación de los llaneros de Quiroga en las guerras civiles. Esta operación apunta a la postulación de una comunidad nacional anclada en una construcción de la figura de Quiroga que se corresponde con lo que Esposito (2003: 44-45) denomina el pliegue mitológico de la comunidad o la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común. En la película de Tato, el modelo comunitario articulado en torno a esa esencia originaria es lo que, en *La guerra gaucha*, Lugones (2010: 196) llama la “comunidad de los laureles”: una comunidad guerrera que se basa en el ideal de la gloria, reforzado en el filme mediante una serie de fundidos encadenados y sobreimpresiones que articulan una apropiación autorreferencial de la barbarie y resaltan el carácter épico del retrato de Quiroga al superponerlo con las imágenes y los nombres de diversas batallas.

Los cameos del prócer

Un examen de la imagen cinematográfica de Facundo durante el primer peronismo, no obstante, quedaría incompleto sin repasar las figuraciones de Sarmiento en el cine del mismo período. Ya en 1944, en pleno ascenso político del coronel Perón, Enrique Muíño había escenificado en *Su mejor alumno* el pasaje de una imagen de Sarmiento que iba del proyecto de la educación popular a la cultura de masas. Lejos de perder pregnancia luego del quiebre sociopolítico

3 Tato era un confeso admirador de la obra de Leopoldo Lugones, así como de la transposición filmica de *La guerra gaucha* (1942) y de la filmografía de Lucas Demare en general (Spinsanti, 2012).

de 1945, la imagen del prócer se mantuvo vigente en el cine durante los años siguientes.

El corpus de películas que ofrecen una imagen de Sarmiento durante el primer peronismo incluye *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949), *Escuela de campeones* (Ralph Pappier, 1950), *El grito sagrado* (Luis César Amadori, 1954) y *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955). Entre 1945 y 1955, pues, se estrenaron cuatro películas en las que aparece Sarmiento, tres de ellas dirigidas por Luis César Amadori y la restante por Ralph Pappier con guion de Homero Manzi, al igual que *Su mejor alumno*. En las tres películas de Amadori el personaje de Sarmiento es encarnado por el actor Juan Bono, mientras que Enrique Muiño es quien lo interpreta en las de Manzi. Manzi-Muiño y Amadori-Bono constituyen, de esta manera, las dos caras de la imagen de Sarmiento en el cine de la época.

Un abordaje de estos filmes no puede obviar un dato que salta a la vista: la relación de sus autores con el peronismo. De los múltiples ámbitos donde podría constatar ese vínculo, tal vez sea en la producción de cortometrajes donde resulta más evidente la relación de estos cineastas con el oficialismo. Amadori, cuya amistad con Apold era de público conocimiento, había realizado dos cortos propagandísticos a pedido de la Subsecretaría de Prensa: *Soñemos* (1951) y *Eva Perón inmortal* (1952). Por su parte, casi al mismo tiempo que *Escuela de campeones*, Pappier estrenó los docudramas *Payadas del tiempo nuevo* (1950) y *Ayer y hoy* (1950). En el caso de Manzi, la cuestión es menos lineal ya que, proveniente del forjismo, se plegó al peronismo de manera relativamente tardía y, aunque en su obra poética no faltaron manifestaciones de adhesión peronista (compuso, por ejemplo, una "Milonga a Perón" y una "Milonga a Evita" para Hugo del Carril), su producción cinematográfica fue siempre más moderada y más cercana a un cine popular que militante. Pero, en definitiva, estas relaciones habilitan una indagación de las imágenes de Sarmiento que excede la problemática educativa para abrirse a una zona de imaginación cinematográfica articulada en torno al binomio Sarmiento-Perón. Desde esta visión, las películas no coinciden exactamente con la imagen oficialista de Sarmiento (para la cual la tarea de civilizar la barbarie suponía, en clave peronista, una forma de encuadrar políticamente a las masas trabajadoras), sino

que se constituyen más bien como un campo de experimentación en el que el cine, al ensayar rostros y poses para el prócer, imagina también diferentes formas de ser-en-común. Esta perspectiva exige desmarcarse de las valoraciones ideológicas de la obra de Manzi que sin mediaciones se aplican a lo estético, como la que propone Fernando Peña (2017) en “El cine militante de Homero Manzi”, o la de Marcela Croce y María Iribarren, para quienes “Si *Su mejor alumno* es la versión forjista del prócer de la ‘civilización’, *Almafuerte* es la versión oficialista del magisterio plasmada durante el peronismo” (2010: 269).⁴

Como rasgo común a las apariciones de Sarmiento en los cuatro filmes aquí considerados, cabe señalar que sus intervenciones son siempre laterales y sin demasiada relevancia para la trama, pero poseen una elevada carga dramática. Los protagonistas de las historias se entrevistan con el prócer, que por un breve instante ilumina sus vidas y, en una suerte de cameo patriótico, condesciende a mirarlos desde las alturas del panteón de los héroes para ofrecerles soluciones diversas a los problemas que los aquejan. El Sarmiento de estas películas es un hombre pragmático. Por eso, las contradicciones que –aunque tímidamente– asomaban en el personaje de Muiño en *Su mejor alumno* (la culpa, el dolor de ocasionar la muerte de su hijo) aquí desaparecen: el Sarmiento de los cameos no tiene tiempo para las ambigüedades. Su eficacia está vinculada al hecho de que todas estas películas son biografías de personajes históricos que probablemente no resultaran del todo familiares para el espectador: el poeta Pedro Bonifacio Palacios, el educador Alexander Watson Hutton, la patriota Mariquita Sánchez de Thompson y los actores Trinidad Ladrón de Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. El procedimiento biográfico, asimismo, está fuertemente enraizado en la obra de Sarmiento a través del concepto de matriz hegeliana del “grande hombre” u “hombre representativo” de una época, al que posiblemente haya accedido, como apunta Patricio Fontana (2012: 435), a través de la filosofía de Victor Cousin. Según Maranghello, esto sería lo que invalida el mecanismo identificatorio en las “vidas ilustres”

4 En contraste con este tipo de planteos, *Manzi va al cine* de Pablo Ansolabehere (2018) supone un abordaje integral y ajeno a los reduccionismos habituales a la hora de examinar la filmografía de Manzi.

del cine de estas décadas, ya que “nadie puede ser tan heroico, tan patriota, tan valiente como Sarmiento, Facundo o Mariquita Sánchez” (1999: 36).⁵ De ahí, creo, que la imagen escolar de Sarmiento que replican estas películas funcione como una suerte de reaseguro para la identificación no tanto con los biografiados o con la figura del prócer como con un nuevo relato sobre los orígenes de la nación que, gracias a la intervención de este último, se percibe en parte como conocido y compartido a través de una mitología comunitaria.

La primera de estas biografías, estrenada en 1949, se basaba en la vida del poeta Pedro Palacios, que escribía con el seudónimo de Almafuerite y, en las primeras décadas del siglo XX, había sido de lo más leído entre la clase trabajadora. A partir de un encuentro real ocurrido en 1884 en Chacabuco, donde Almafuerite trabajaba como maestro, Amadori incorpora la figura del expresidente Sarmiento al filme, en cuya estructura le otorga un lugar privilegiado. La película se abre con algunas imágenes de la Conquista del Desierto, seguidas de un plano de Sarmiento declamando en el Senado y convocando a los maestros a un nuevo tipo de conquista que “ya no necesita de soldados”, dado que no será militar sino educativa. La continuidad de esta empresa es reforzada por el hecho de que *Almafuerite* parece arrancar allí donde finaliza *Su mejor alumno*, es decir, luego de la presidencia de Sarmiento y de la llamada Organización Nacional. En este marco, desde el comienzo, Sarmiento es presentado como una suerte de *magister magistrorum* y queda evidenciado el tenor de su relación con Almafuerite.

En esa breve secuencia, además, se percibe el encuentro de dos fuerzas presentes a lo largo de gran parte de la filmografía de Amadori: la pulsión biográfica y la pulsión escolar. “El tema de la vida escolar –[señala Claudio España]– es uno de los fuertes permanentes en el cine de Luis César Amadori, [...] en comedias, en biografías, en dramas y en melodramas” (1993: 24). Esta problemática se observa ya en su obra temprana, en *Maestro Levita* (1938) y *Hay que educar a Niní* (1940). Pero tal vez el antecedente más significativo de *Almafuerite* sea una película de otro director estrenada en los albores del

5 Si bien para Maranghello el caso de *Almafuerite* sería una excepción ya que se trata de “una vida ilustre, pero reconocible e imitable” (2000: 384), esto no atañe a la figuración de Sarmiento propuesta en el filme.

peronismo, *Cuando en el cielo pasen lista* (Carlos Borcosque, 1945), en la que Narciso Ibáñez Menta –el actor que interpreta a Pedro Palacios– ya había encarnado a otro maestro, el educador William Morris. En cuanto a la pulsión biográfica, *Almafuerte* no fue la única *biopic* de Amadori. En este género, para el que solía acompañarlo como libretista el poeta Pedro Miguel Obligado, pueden incluirse *Álbeniz* (1946) y la propia *El amor nunca muere*.

La siguiente aparición de Sarmiento en *Almafuerte* se produce cuando el protagonista les enseña a escribir a sus alumnos deletreando el nombre del prócer, en una escena que replica aquella de *Su mejor alumno* (tomada, a su vez, de *Vida de Dominguito*) en la que Sarmiento le enseña a escribir a su hijo. Si para Dominguito, entonces, aprender a escribir era aprender a escribir el nombre del padre, para estos niños de padres humildes que asisten a una escuela olvidada de la campaña bonaerense, aprender a escribir equivale a decir el nombre de uno de los Padres de la Patria. El encuentro personal entre el protagonista y el prócer también tiene lugar en el espacio simbólico del aula, adonde Sarmiento acude para felicitar y agradecer a Almafuerte por su labor docente. Su aparición es primero un grito fuera de campo: “¡Bien dicho, maestro!”, dice Sarmiento aprobando las palabras de Almafuerte antes de aparecer enaltecido por el contraluz y la música. Ese será el tono de la figuración de Sarmiento que propone Amadori: una presencia ausente, una voz, una imagen fantasmagórica que llega para iluminar “en la noche de ignorancia”, siempre aprobando o desaprobando el accionar ajeno según una dialéctica del orden y el desorden que se asienta sobre una pulsión biopolítica de cariz pedagógico. La escena culmina con un abrazo fraternal entre los dos maestros y, a continuación, por fundido encadenado, pasamos a ver un plano detalle de un retrato de Sarmiento coronado por un crespón negro. La cámara enseguida se aleja hasta descubrir a Almafuerte y sus alumnos realizando una serie de reformas en el aula. La asociación es clara: Sarmiento es el benefactor que posibilitó las reformas (“uno de los más preclaros benefactores de la patria”, de acuerdo con las palabras anteriormente pronunciadas por el propio Almafuerte). Pero gracias al abrazo de Sarmiento con Palacios, la noción de beneficencia aparece despojada del elemento distanciador que le es inherente (la separación entre los que dan y los que reciben), en un gesto que sintoniza con la

contemporánea disolución de la tradicional Sociedad de Beneficencia⁶ y su sustitución por la Fundación Eva Perón, creada poco antes del estreno de la película.

Finalmente, la última aparición de Sarmiento en la película ocurre luego de que Almafuerte es expulsado de la escuela por no tener el título de maestro y, contemplando con pesar el retrato de Sarmiento, se lamenta: “Si él viviera...”. En esa queja se vislumbra uno de los modos fundamentales en que la imagen de Sarmiento volvería con una densa proyección política, en repetidas ocasiones, al cine de las décadas siguientes: como contrapunto entre los supuestos designios de gloria de la nación y las carencias del presente. Así, por ejemplo, la escena se traslada casi calcada a un contexto histórico y educativo diferente en *El profesor patagónico* (Fernando Ayala, 1970), segunda entrega de la trilogía del famoso profesor encarnado por el cómico Luis Sandrini, cuando luego de recorrer las instalaciones de una modesta escuela de montaña el protagonista le dice a un cuadro de Sarmiento: “Acá no pusieron un peso desde que la fundaste”.

Cinco años después del estreno de *Almafuerte*, Juan Bono encarnaría nuevamente a Sarmiento para Amadori en *El grito sagrado*, también con guion de Obligado. El filme era una biografía de Mariquita Sánchez de Thompson en la que la protagonista, interpretada por Fanny Navarro,⁷ funcionaba abiertamente como una suerte de *alter ego* de Eva Duarte, fallecida apenas un par de años antes. Esta asociación se basaba no solo, según puntualiza Estela Erausquin (2008), en el uso del nombre en diminutivo (símbolo de juventud y afecto) y en la acreditada simpatía peronista de Fanny Navarro (intérprete de la versión radiofónica de *La razón de mi vida* y presidente del Ateneo cultural Eva Perón), sino también en la presentación de Mariquita como una heroína popular, capaz de organizar la acción conjunta de la comunidad nacional gracias al sentimiento de amor que la une a la patria.

6 Dicha asociación contó, en sus comienzos, con la participación de Mariquita Sánchez de Thompson, personaje que precisamente tuvo un rol protagónico en el filme que se analiza a continuación.

7 Para un extenso estudio de las múltiples vinculaciones de esta actriz con el peronismo, se recomienda consultar la biografía *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (1997), de César Maranghello y Andrés Insaurralde.

Otra relación posible en el filme, agrega Erausquin, sería la de Perón con la figura tutelar de San Martín (2008: 100). En efecto, San Martín es invocado constantemente, pero no aparece representado en la película. Erausquin sostiene que esto puede deberse en parte a que “la personificación del general hubiera dañado [...] el protagonismo de la heroína y de su esposo” (2008: 99). En un contexto más amplio, sería preciso tener en cuenta que la figura de San Martín, que cobró gran importancia para la iconografía peronista a partir de la conmemoración del centenario de su muerte en 1950, no tuvo sin embargo su correlato en el ámbito de la ficción cinematográfica. La apropiación del panteón liberal de héroes de la patria por parte del cine durante el primer peronismo nunca fue tan directa, acaso porque el movimiento contaba con sus propios mitos. Tal vez por eso se prefirieron los héroes anónimos –*El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque, 1948)– o civiles –como el doctor Ricardo Gutiérrez en *La cuna vacía* (Carlos Rinaldi, 1949) y los casos mencionados de Almafuerde y Alexander Watson Hutton– y cuando el cine de la época se acercó a los héroes militares, lo hizo procurando establecer una versión de sus vidas desprovista de polémica, como en la película de Tato y los diferentes Sarmientos de Amadori. En este sentido, la figura de Perón en *El grito sagrado* no parece vincularse tanto con la imagen de San Martín (que pese a ser evocada repetidas veces no tiene una participación activa en la trama) como con la de Sarmiento, que emerge en posición evidenciada al principio y al final del relato, puntuando el conflicto que contiene la narración enmarcada.

En una de las primeras escenas de la película, Mariquita recibe una invitación del edecán de Sarmiento a la ceremonia de traspaso del mando en la que este asumiría como presidente y ella le responde “ni en carroza de oro”. Enseguida añade: “Ninguno de esta casa tiene que hacerle el caldo gordo a ese viejo guarango y cascarrabias”. Rápidamente, una de las damas de la Sociedad de Beneficencia que Mariquita preside y que se encuentra allí reunida, objeta este último comentario y ambas entablan una discusión:

–Don Domingo Faustino Sarmiento no es viejo, misia María, y es hombre de mucho talento.

–Será, pero lo disimula.

–Además, un patriota y un gran educador.

–Por eso en el 59, siendo director general, nos sacó de un mantón cinco escuelas de estado. Y cuando le protesté, me mandó una nota diciendo que la Sociedad de Beneficencia estaba dirigida por veinte viejas ricas, feas e ignorantes.

–Con todo, Sarmiento fue su amigo.

–Fue antes de la nota. Aquí no pisará nunca. Por gritón y maleducado.

De esta manera, se plantea un enfrentamiento entre Mariquita y Sarmiento que quedará en suspenso durante todo el largo *flashback* de estampas conocidas que constituye la película y será retomado al final. Por toda respuesta, Sarmiento declara cesante a Mariquita en su cargo de inspectora de escuelas normales y recién en una de las últimas escenas se nos revela que en verdad se trataba de una estratagemma del flamante presidente para conseguir entrevistarse personalmente con Mariquita. Una vez logrado su cometido, confiesa:

Esperaba a ser presidente para poderle agradecer, en nombre del país, a María de Todos los Santos Sánchez de Thompson y Mendeville todo lo que ha hecho por él: en la Sociedad de Beneficencia, en el Asilo de Huérfanos, en la Casa de Expósitos, en el campo y en la ciudad, en la calle y en su casa, donde nació el himno nacional, y para ponerla de ejemplo a todas las mujeres de la patria.

A continuación, Sarmiento la recompensa con un título honorífico por su trabajo, homenaje que puede asociarse con el reconocimiento que en octubre de 1951 Perón había tributado a Eva Duarte: la Gran medalla de la lealtad peronista en grado extraordinario (Paladino, 2012: 44). Sarmiento, así, con su “gran corazón”, da legitimidad institucional a la figura de Mariquita-Eva, que se despide de él: “Adiós, señor presidente”. En la última escena, en medio de una tormenta, desfilan ante los ojos de Mariquita imágenes difuminadas de los diferentes personajes históricos que ha conocido a lo largo de su vida, hasta que su mano cae vencida y ella queda con los ojos abiertos, como petrificada o, se diría, embalsamada. Gracias a la intervención generosa del presidente, Mariquita entra, como quiere la

retórica peronista y como la Eva del corto documental de Amadori, en la inmortalidad.

Al terminar *El grito sagrado*, Amadori se había comprometido con Artistas Argentinos Asociados a realizar una versión de la vida de Camila O’Gorman. Las tensiones entre Perón y la Iglesia Católica, sin embargo, lo obligaron a cancelar el proyecto cuando ya se había construido parte de los decorados, que finalmente fueron reutilizados para uno de los episodios de *El amor nunca muere*. La película se divide en tres segmentos que transcurren en diferentes épocas y están unidos por la presencia de un medallón que pasa de mano en mano. Esta estructura tripartita permitía convocar en un mismo proyecto a las tres grandes actrices del momento: Zully Moreno, Mirtha Legrand y Tita Merello.

El episodio que aquí me interesa es el primero, protagonizado por la esposa de Amadori, en el que se narra un fugaz romance durante la época de Rosas entre los actores Trinidad Ladrón de Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. Esta relación se ve interrumpida cuando Casacuberta debe abandonar los escenarios y se refugia en Chile a causa de una insuficiencia cardíaca y de los ataques difamatorios del padre Castañeda (en una visión crítica de la Iglesia que contrasta con la figura bondadosa del padre en *El grito sagrado* y revela menos la escalada del enfrentamiento de Perón con esa institución que el modo personal en que esta vez el conflicto afectaba a Amadori). Quince años después de haberla visto en una bochornosa función que fue suspendida por Casacuberta, Sarmiento coincide con Trinidad Guevara durante su exilio en Chile. Ella se acerca a su despacho para agradecerle por las críticas que –en calidad de cronista de un diario local– Sarmiento le había prodigado. Este Sarmiento, exiliado, no es el *maestro presidente* de *Almafuerte* y *El grito sagrado*, pero se le parece en su carácter conciliador, ya que es un benefactor de Casacuberta, quien lo reconoce como su garantía en la proscripción. Pero este Sarmiento no es solo eso, sino que además opera de manera celestinesca al propiciar el reencuentro entre Trinidad y Casacuberta. Gracias a su intervención renace el amor entre los actores, tal como ocurría en el cortometraje *Ayer y hoy*, de Ralph Pappier, en el que “la pobre obrera” y “el pobre obrero” conocen su derecho “al amor y a la gracia” a partir de la llegada liberadora del 17 de octubre. Por último, en un final que exacerba la

ya de por sí melodramática muerte de Casacuberta, Amadori hace que el actor fallezca en el escenario la misma noche en que había acordado casarse con Trinidad.

La figuración de Sarmiento como un líder conciliador que se enfrenta a fuerzas incontrolables era especialmente oportuna para el turbulento momento histórico en que se estrenó el filme, el 11 de agosto de 1955, poco después del bombardeo a Plaza de Mayo y antes del golpe de Estado que derrocaría a Perón. Esa mirada del sarmientismo como una fuerza catalizadora de las relaciones amorosas y la felicidad del pueblo confirma que la analogía procerosa de Perón más productiva en el cine de la época era con Sarmiento y no – como ocurriría más tarde en el cine revisionista de los setenta– con San Martín o con Rosas, cuya actuación al proscribir a Casacuberta es eliminada de la película, en una visión conciliadora de la historia.

A diferencia de esta imagen de Sarmiento como maestro presidente o prócer de la civilización en las películas de Amadori, el Sarmiento de *Escuela de campeones* puede definirse, retomando las palabras de Paul Groussac, como un *montonero intelectual* (Bruno, 2004: 24). En este oxímoron convergen los rasgos del gaucho con los del civilizador, por lo que parece una expresión adecuada para describir la línea de continuidad que recorre la lectura de la obra-vida de Sarmiento que realiza Manzi no solo en *Escuela de campeones* sino también en *Huella y Su mejor alumno*.

Escuela de campeones era el tercero de una serie de filmes que Manzi se había comprometido a codirigir junto con Pappier para Estudios San Miguel, después de *Pobre mi madre querida* (1948) y *El último payador* (1950). La mitología de la nacionalidad y la épica patriótica que Manzi había contribuido a establecer hasta mediados de los años cuarenta en películas históricas como *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara* y *Su mejor alumno* se traslada en estos filmes de fines de la década a diferentes zonas de la cultura popular, como los orígenes del tango-canción y el fútbol. *Escuela de campeones* cuenta la vida del educador Alexander Watson Hutton, quien introdujo el fútbol como deporte en la Argentina. El filme se esfuerza en extraer el fútbol del terreno de la banalidad deportiva para situarlo en el de las pasiones populares y su potencial identificador para un público heterogéneo. En otras palabras, se trataba de presentar una imagen civilizada del fútbol, frente a su percepción como salvajismo

(que aparece en la escena en que una pelota golpea a una mujer y luego cuando un jugador muere a causa de una lesión). Por eso es que cuando, en relación con el fútbol, Sarmiento comenta “Ahh... ¿ese que se juega con los pies?”, Hutton le responde: “Y con la cabeza también”. Mente sana en cuerpo sano parece ser el “método de enseñanza moderna” que defiende Hutton y que Sarmiento aprueba (“Tiene razón: hay que apasionar a la juventud”, le dice), pero que entraña una metáfora organicista del Pueblo-Uno: según Perón, “las masas sienten y valen por sus conductores; son como un músculo dirigido por un centro cerebral” (1971: 141).

Varios críticos coinciden, asimismo, en señalar la visita del protagonista a Sarmiento en la Superintendencia General de la Nación como una “escena memorable” (Peña, 2012: 106) o “momento cumbre” (Alabarces, 2007: 75) de la película. Una vez más, el modo de introducir la figura de Sarmiento es la entrevista en su despacho para solicitar algún favor (aquí se trata de la autorización oficial para la apertura de una escuela), escena que se repite en *El grito sagrado* y *El amor nunca muere*. La excepción es *Almafuerte*, película en la que Sarmiento se presenta declamando desde su puesto en el Congreso. Pero en realidad siempre se trata de marcar una asimetría: el prócer habla desde la distancia y la altura, a veces literal, del panteón de los Padres de la Patria.

Si bien Manzi debió apartarse de la dirección debido al avance de su enfermedad, la imagen de Sarmiento que presenta *Escuela de campeones* es incuestionablemente de su autoría. El alto grado de pregnancia de la escena en cuestión se debe en parte a que Manzi vuelve sobre un mito creado por él mismo: Enrique Muiño interpretando a Sarmiento (Peña, 2012: 106). Pero a ese rostro de un actor que es ya el rostro de la patria, además del modo sentencioso de hablar que estaba presente en *Su mejor alumno*, se le agrega un sutil lenguaje metafórico que, lejos de la torpeza de un *slapstick* ejecutado con impericia y de algunas manifestaciones explícitas de adhesión peronista (probablemente la parte del trabajo que corresponde a Pappier), contribuye en buena medida a la riqueza de la escena.

Antes de despedirse, Sarmiento le dice a Hutton: “Un consejo, *mister*: enseñe. A patadas, a trompadas, a empujones pero enseñe”. El comentario es una traducción a la jerga del fútbol de la famosa sentencia sarmientina con que se abre *Su mejor alumno* (“Las

cosas hay que hacerlas: aunque sea mal, pero hacerlas”). En la frase pronunciada por el personaje de Muiño en *Escuela de campeones*, Alabarces observa la falta de conciencia acerca de la predilección británica por los castigos corporales (2007: 75), pero justamente allí radica la ambigüedad del Sarmiento construido por Manzi, cuyo costado bárbaro –a diferencia del Sarmiento-Bono de Amadori– nunca desaparece por mera voluntad del guionista. La cita que funcionaba como epígrafe de *Su mejor alumno* vuelve aquí como un *ritornello*, punto en común entre la imagen de un Sarmiento civilizado (*las cosas hay que hacerlas, enseñe*) y uno bárbaro (*aunque sea mal, a patadas*).

Conclusión

Una pregunta que podríamos formularnos quizás sea dónde ha quedado el momento desterritorializador de este canturreo (la fase restante del *ritornello*, según Deleuze y Guattari (2002: 332)). No el territorio de la nacionalidad que postulan las películas de Manzi y Amadori, sino el territorio que ya no se tiene. Acaso una posible respuesta se halle en un proyecto frustrado sobre el que Manzi trabajaba con el último aliento, cuando estaba enfermo de muerte. Como el archivo de este escritor ha quedado en un lamentable limbo desde la muerte de su hijo, me manejo aquí con los datos aportados por Aníbal Ford, quien tuvo acceso a los papeles de trabajo de Manzi. La historia transcurre durante un hipotético 25 de mayo presidido por el alma de San Martín, que es interrumpido por la llegada de un grupo de explotados, a cuyo frente viene un viejo periodista. En el acto, los explotados les plantean sus problemas a los próceres: un niño le dice a Sarmiento que murió de hambre en una escuela que lleva su nombre, un obrero que enarbola una bandera roja le cuenta a Belgrano que bajo su bandera de amor se cobijan los fuertes para explotar a los débiles y un gaucho le señala a Güemes que su sacrificio solo sirvió para que hoy los gauchos no tuvieran tierra donde trabajar.

San Martín ante esto suspende los festejos y comienza a recorrer junto al periodista la Argentina del cuarenta. Manzi lo enfrenta con imágenes de miseria, explotación [...]. Por último, presencian la

muerte del hijo del periodista que es asesinado por luchar contra el régimen y a partir de ahí [...] el pueblo comienza a reaccionar, a emprender una lucha que va a terminar de nuevo en la plaza de Mayo. Allí pone Manzi “las imágenes de las multitudes felices [...], en una jornada que evoca sin nombrarlo [...] al 17 de octubre de la patria salvada... allí veremos... a los auténticos descamisados de la patria enarbolando sin el nombre de Perón, las leyendas de sus lemas y conquistas sociales” (Ford, 1971: 95-96).

El proyecto era una suerte de viaje imaginario a través de la historia argentina y llevaba por título *Oíd mortales*, lo cual sugiere desde la temática y el nombre un contrapunto evidente, aunque no deliberado puesto que es anterior, con *El grito sagrado*. Mientras que Amadori apuntaba al fortalecimiento de la comunidad nacional, este proyecto de Manzi, en su invocación a los *morituri* y en su forma misma, parece apelar a una comunidad de los ausentes, que serían no solo los próceres muertos sino también las masas que ingresan a la escena política a partir del 17 de octubre. Pero esta breve descripción, a la vez, sugiere una imagen de Sarmiento que frecuentaría el cine de las décadas siguientes. Liberada de la metaforización de Perón (cuyo lugar ocupa ahora San Martín), la imagen cinematográfica de Sarmiento como maestro presidente por primera vez abandona la celebración y el lamento elegíaco –los dos tonos que había conocido hasta entonces– para pasar a ser objeto de algo que se aproxima a un cuestionamiento.

Si este proyecto frustrado de Manzi señala el límite más allá del cual al cine le era imposible trazar una imagen de Sarmiento que continuara siendo peronista, existe un corto documental de 1955 que clausura los cameos del prócer durante el primer peronismo y, en un vuelco radical, inaugura para el cine un uso directamente antiperonista de la figura de Sarmiento. Se trata de una nota titulada “Por la ruta de Sarmiento”, que formó parte del número 811 del *Noticiero Panamericano*, estrenado en diciembre de 1955. Este noticiero cinematográfico, de aproximadamente diez minutos de duración, se proyectaba regularmente en las salas cinematográficas del país antes de las películas de ficción, con amplia información sobre los sucesos políticos, deportivos, culturales y sociales de la época.

La nota consiste en una serie de imágenes de rutas y paisajes de San Juan, que culminan con la famosa inscripción “*On ne tue point les idées*” y una serie de planos contrapicados del busto de Sarmiento, sincronizados con la siguiente locución:

Este es el camino que el gran sanjuanino siguió rumbo al exilio. Estas montañas no fueron obstáculo para su peregrinaje, como no fue obstáculo la tiranía para que su voz se escuchara, aun fuera de la Patria. Este camino es un símbolo tras el cual muchos otros marcharon aun con distinta meta. Pero hoy todos los caminos marcan un regreso. Y allí está la frase que grabada en la roca no se borrará jamás, como jamás podrá ser arrancada la figura de Sarmiento, mientras haya una escuela donde se enseñe a escribir la palabra: libertad.

El texto establece una analogía entre el exilio chileno de Sarmiento y el de los exiliados políticos del peronismo, a quienes estaba consagrada la nota que precedía a “Por la ruta de Sarmiento” en la misma emisión del noticiero. En esta línea, el número 808 del *Noticiero Panamericano*, de noviembre de 1955, destacaba un fragmento del discurso de asunción de Aramburu: “Un solo espíritu alienta el movimiento de la revolución: es el sentimiento democrático de nuestro pueblo que afloró en 1810 y resurgió después de Caseros”. La inferencia es clara: Perón es como Rosas. En su análisis de “Por la ruta de Sarmiento”, María Valeria Galván (2006) detalla las metáforas de las que se vale la locución para ir todavía más allá en la analogía que sugiere Aramburu: si Perón es como Rosas y Sarmiento es enemigo de Rosas, por lo tanto Sarmiento es enemigo de Perón.

En pocos años, pues, la imagen de Sarmiento en el cine recorre todo el arco que va del peronismo al antiperonismo. El propio Amadori, en *El amor nunca muere*, contribuyó a desdibujar la imagen de Sarmiento como montonero intelectual y maestro presidente para destacar su condición de exiliado, que es la que recupera la oposición antiperonista. Así, varios años antes de que se concretara el viraje del peronismo hacia el revisionismo, el cine de la época –no solo a través de los noticieros sino también de obras como las de Manzi y Amadori– sentaba las bases para que el cambio en la imagen cinematográfica de Sarmiento condujera a una valoración

positiva de la asociación Rosas-Perón que el antiperonismo venía alimentando desde 1945.

La conversión pública del propio Perón al revisionismo se produjo poco después en *Los vendepatrias: las pruebas de una traición* (1957). Allí, el expresidente asumía la dimensión cultural del enfrentamiento en marcha, concediendo que la filiación planteada por los golpistas de 1955 con la línea “Mayo-Caseros” era cierta y atribuyendo al peronismo otra tradición, que encontraba en Rosas uno de sus centros (Cattaruzza, 2003: 170). A partir de entonces, con respecto a la caída definitiva de una apropiación peronista de Sarmiento, resulta imprescindible tener en cuenta la variable de la propia historia del normalismo, que en cuanto deja de ser ejemplar como modo de acceso a la cultura y como mecanismo de movilización social, supone un vaciamiento de la figura de Sarmiento. En los sesenta y setenta, así, la figura del prócer más bien termina asociada, por un lado, a la militarización del imaginario social y, por otro, a los cuestionamientos provenientes de un discurso anticolonialista de proyección continental.

En adelante, emerge en el cine un nuevo punto de vista sobre la vida y la obra de Sarmiento, atravesado por las innovaciones estéticas que –iniciadas en la década del sesenta– encontraron su continuación en los últimos años y se inscriben bajo el fenómeno del nuevo cine argentino. A diferencia de los casos anteriores, en los abordajes de la figura de Sarmiento que se pueden rastrear en películas como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) o *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1964) resulta más difícil precisar una modalidad común de apropiación de la barbarie. Es por ello que, para dar cuenta de esa ambigüedad que a veces parece irreductible, parecería más pertinente aludir a una forma de apropiación de lo bárbaro que ya no es autorreferencial ni heterorreferencial sino, precisamente, *multirreferencial*. De ahí también que las figuraciones de Sarmiento en películas recientes como las de Matías Piñeiro o Nicolás Prividera, además de reelaborar su faceta de educador, organicen comunidades intelectuales en torno a su carácter de escritor, una zona de su obra que hasta entonces había permanecido inexplorada para el cine.

Bibliografía

Aguilar, G. (2015). "El cine durante el primer peronismo: entre las emociones, la doctrina y el entretenimiento". En González, C. (comp.), *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires, Final Abierto, 413-436.

Alabarces, P. (2007). *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo.

Cattaruzza, A. (2003). "El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas". En Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la historia*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 143-182.

Croce, M. e Iribarren, M. (2010). "Biografías literarias". En Campodónico, R. (comp.), *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine*. Buenos Aires, INCAA, 262-281.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Díaz, E. (2010). "Biografías cinematográficas, historia y política". En Campodónico, R. (comp.). *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia, 100 años de cine*. Buenos Aires, INCAA, 210-237.

España, C. (1993). *Luis César Amadori*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Esposito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Eurasquin, E. (2008). *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

Fontana, P. (2012). "El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías", *Sarmiento* (Dir. Adriana Amante), vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé, 421-450.

Ford, A. (1971). *Homero Manzi*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Galván, M. (2006). "La Revolución Libertadora y el uso polémico de la metáfora en el noticiario cinematográfico. El caso de 'Por la ruta de Sarmiento'". En *Question*, vol. 1, n° 11, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, septiembre.

Insaurralde, A. y Maranghello, C. (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Levinson, A. (2014). “*Facundo, el tigre de los llanos*”. En AAVV, *Cine argentino siempre II. Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del Programa INCAA TV de Recuperación del Patrimonio Cultural*. Buenos Aires: Ediciones INCAA TV, 16-17.

Lugones, L. (2010). *La guerra gaucha*. Buenos Aires, Losada.

Luna, F. (2013). *Perón y su tiempo: la comunidad organizada (1950-1952)*, t. 2. Buenos Aires, Sudamericana.

Maranghello, C. (1999). “El cine argentino y su aporte a la identidad nacional”. En César Maranghello, Elina Tranchini y Emilio Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Faiga.

_____ (2000). “*Almafuerte (1941, Luis César Amadori)*”. En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vol. 2. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

_____ (2002). *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Monteagudo, L. (2008). “Prohibido prohibir en democracia”. En *Página 12*, 10 de diciembre.

Neifert, A. (2012). *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Fabro.

Paladino, D. (2012). *Representaciones colectivas e imaginarios sociales de la escuela en el cine argentino (entre la década de 1930 y la de 1960)*: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/47154/Documento_completo.pdf?sequence=3> (Consulta: 22-07-2019).

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.

_____ (2017). “El cine militante de Homero Manzi”. En María Iribarren (coord.), *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires, CICCUS, 25-36.

Peredo Castro, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Perón, J. D. (1971). *Conducción política*. Buenos Aires, Freeland.

Spinsanti, R. (2012). “Miguel Paulino Tato: el crítico censor”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 5: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/255/223>> (Consulta: 22-07-2019).

Svampa, M. (2006). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Taurus.

Viñas, D. (1960). “Once preguntas concretas a David Viñas” (entrevista). En *El Grillo de Papel*, Buenos Aires, n° 2, diciembre-enero.