



Orbis Tertius, vol. XXI, n° 23, e003, junio 2016. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

La comunidad del filicidio: *La vida de Dominguito* de Domingo Sarmiento y su transposición fílmica

Nicolás Suárez*

* Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina | nicola_saurez@yahoo.com.ar

PALABRAS CLAVE

Sarmiento
La vida de Dominguito
Su mejor alumno
 comunidad
 filicidio

RESUMEN

*El artículo propone una lectura comparativa de *La vida de Dominguito*, de Domingo Sarmiento, y su transposición cinematográfica de 1944, titulada *Su mejor alumno* y escrita por Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat. Para ello, se exploran las continuidades y desplazamientos en las imágenes de Sarmiento y Dominguito que ambas obras postulan. Primero, se aborda la película en tanto escenificación del pasaje de una imagen de Sarmiento que va del proyecto de la educación popular a la cultura pop. Luego, se introduce la idea de que en las dos obras la imagen del hijo funciona como el sustento de una comunidad política basada en el ideal ético de la philia. Sin embargo, el lugar fallado de ese modelo comunitario está determinado por el acto del filicidio, que a través de la metáfora del pueblo-niño que no puede superar su propia infancia, habilita una lectura de la película en relación con el contexto sociohistórico de emergencia de la imagen pop de Sarmiento en el momento de gestación del peronismo.*

KEYWORDS

Sarmiento
La vida de Dominguito
Su mejor alumno
 comunidad
 filicidio

ABSTRACT

*The article proposes a comparative reading of *La vida de Dominguito*, by Domingo Sarmiento, and its 1944 filmic transposition, entitled *Su mejor alumno* and written by Homero Manzi and Ulyses Petit de Murat. To that end, we explore the continuities and changes in the images of Sarmiento and Dominguito that both works posit. Firstly, the movie is presented as a staging of Sarmiento's image shift from the popular education project to pop culture. Secondly, we suggest that the son image in both works supports a political community based on the ethical ideal of the philia. However, the failure of such communitarian model is determined by the act of filicide, which –through the metaphor of an infant people which cannot outgrow its own infancy– enables a reading of the film related to the sociohistorical context in which Sarmiento's pop image emerged along with the formation of Peronism.*

Cita sugerida: Suárez, N. (2016). La comunidad del filicidio: *La vida de Dominguito* de Domingo Sarmiento y su transposición fílmica. *Orbis Tertius*, 21(23), e003. Recuperado de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a03>



En septiembre de 2014 una joven sanjuanina se tomó una foto subida a los hombros de la estatua hiperrealista de Domingo Sarmiento ubicada en su casa natal y la difundió en las redes sociales. Seis meses después, fue sancionada con una multa de tres mil pesos y seis días de arresto por el delito de “profanación de la imagen de un prócer” (Merenda 2015). Según las palabras del juez de faltas, la medida apuntaba a dar un mensaje ejemplificador ante un hecho que estaba lejos de ser aislado, tal como se desprende de otras imágenes que rápidamente se difundieron a través de diversos medios, entre las que se puede ver, por ejemplo, a unos jóvenes realizando gestos obscenos junto a la estatua o a una travesti que se deja manosear por Sarmiento.

Considero que esta clase de vandalismo pop es distinta del vandalismo revisionista del que suelen ser objeto los bustos de Sarmiento ubicados en muchas escuelas secundarias y que Pablo Alabarces retrotrae incluso a la acción de Montoneros en los setenta (2012: 293). También difiere de toda una iconografía caricaturesca que proliferó durante los últimos años de vida de Sarmiento y que Claudia Román (2013) estudió cuidadosamente. La diferencia central estribaría en que esas profanaciones todavía permiten discutir un programa, mientras que el vandalismo de la cultura pop carece de valor programático. Su valor, sin embargo, consiste en que permite dar cuenta de un modo de construir lo político que emerge a mediados del siglo XX y cuya influencia perdura hasta hoy.¹

A este respecto, podemos preguntarnos: ¿en qué momento o de qué manera la imagen de Sarmiento se volvió pop? La condición de posibilidad para ello fue una estabilización previa de su imagen que tuvo lugar a comienzos del siglo XX. La escultura de Auguste Rodin inaugurada en 1900 y el famoso retrato pintado por Eugenia Belin son los primeros pasos hacia una museificación de su imagen, que se prolongaría en 1904 con el himno creado por Leopoldo Corretjer y se completaría hacia el Centenario con la *Historia de Sarmiento* (1911) escrita por Leopoldo Lugones. El punto final de este recorrido sería quizás *El profeta de la pampa* (1945), de Ricardo Rojas. Un texto anacrónico, al decir de Beatriz Sarlo (2012: 368), porque construye una imagen hagiográfica de Sarmiento precisamente cuando en la política argentina se estaba produciendo un giro radical que Rojas no supo prever.

En este sentido, creo que el filme *Su mejor alumno*, estrenado un año antes, en 1944, constituye un punto de inflexión para indagar los modos de circulación de la imagen de Sarmiento en una cultura de masas que se estaba gestando en el siglo XIX y que se manifiesta con plenitud en el siglo XX. En las páginas siguientes, entonces, me propongo abordar desde esta perspectiva el texto de Sarmiento y la película que escribieron Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat, con dirección de Lucas Demare. En primer lugar, intentaré pensar *La vida de Dominguito* y su transposición cinematográfica en tanto escenificación del pasaje de una imagen de Sarmiento que va del proyecto de la educación popular a la cultura pop.² En segundo lugar, trataré de articular esta lectura con la imagen de Dominguito que puede rastrearse en las dos obras, en función de las relaciones con sus respectivos contextos de aparición.

Los rostros de la patria

Su mejor alumno es una transposición de *La vida de Dominguito*, la biografía que escribió Sarmiento sobre su hijo adoptivo, Domingo Fidel, muerto en 1866 en la Guerra del Paraguay. La intención de escribir ese texto data desde temprano. Si tenemos en cuenta que Dominguito murió el

22 de septiembre y que la noticia debió de haberle llegado a Sarmiento recién a comienzos de diciembre (puesto que se encontraba en Estados Unidos trabajando como Ministro Plenipotenciario), podemos inferir que el deseo de escribir la vida del hijo surge casi en simultáneo con la noticia de su muerte. Precisamente, del 13 de diciembre es una carta de Sarmiento dirigida a su amiga Mary Mann en la que refiere la muerte de Dominguito y confiesa: “Se haría una novela extraña si le contase todos los incidentes de su vida” (Anderson Imbert 1975: 505). Sin embargo, Sarmiento, ocupado en otras tareas, traspapeló los manuscritos de aquella época y no se decidió a reemprender la biografía sino hasta el año 1886. En la introducción al texto, él mismo explica los motivos de ese cambio de actitud:

La Ilustración Argentina ha publicado con un retrato sacado de una fotografía poco parecida del capitán Domingo Fidel Sarmiento, una brevísima aunque encomiástica y verídica noticia de los actos que en tan corta vida, veintiún años, le valieron la universal estimación y el aprecio de los prohombres de nuestro país. Hábiame pedido, es verdad, datos más completos el Editor; pero no teniendo en orden los apuntes ligeros, fue imposible suministrarlos en tiempo; y sin embargo, la reproducción de la simpática figura del héroe de Curupaití venía a refrescar afectos que dormían y amenazaban desaparecer (Sarmiento 1963: 1).

De esta manera, *La vida de Dominguito* vendría a corregir el error de esa imagen del hijo que se figura como “poco parecida”. La ambigüedad de esta expresión nos remite a una imagen que carece tanto de belleza como de fidelidad con respecto al original. Para reparar esa doble falta, Sarmiento escribe esta biografía que incluye además una fotografía del hijo, ahora sí, convenientemente captado como un héroe de guerra, vestido con el uniforme militar y el sable en la mano, según el criterio estético que imponía el estilo de la retratística de la época, cuando se pusieron de moda las *cartes de visite* que los jóvenes soldados se tomaban con sus flamantes uniformes en los estudios fotográficos antes de partir al combate.³ Lejos de ser un elemento puramente decorativo en la idea del libro, la inclusión del retrato formó parte del proyecto original de Sarmiento desde el principio, como lo atestigua otra carta dirigida a Mary Mann fechada el 13 de septiembre de 1867: “No sé si le he dicho que pienso escribir su biografía, con sus escritos y los discursos (ya los tengo todos), y publicarla en edición de lujo con su retrato, a fin de que se conserve algunos años su memoria” (Anderson Imbert 1975: 508). Entre los apuntes inéditos recopilados por su nieto Augusto Belin, encontramos una prueba del cuidado puesto por Sarmiento en la producción de esta imagen del hijo:

Presentóseme en San Juan en 1863 a visitarme, ya estudiante de primer año de derecho y como esta es la última vez que lo vi, su fisonomía se ha quedado estereotipada ahí, en esa edad y es la que representa la fotografía; pues el célebre artista Sharone, con las de Buenos Aires, una de entonces y mis indicaciones la restauró, y puede decirse, al adolescente que yo quiero (Sarmiento 1963: 243).

Es decir, que Sarmiento no solo impugnó la imagen publicada en *La Ilustración Argentina* por “poco parecida”, sino que además se ocupó de contratar a un artista para que restaurara la imagen del hijo tal como el la había conservado en su memoria.⁴ Semejante esfuerzo material y simbólico obliga a cuestionarnos: ¿qué había de tan peligroso o condenable en aquel retrato? ¿Por qué Sarmiento lo rechazó de ese modo y, si hemos de creer en sus palabras, se lanzó fervorosamente a reescribir o, al menos, reordenar la biografía en menos de un mes (el retrato se publicó el 22 de

mayo de 1886 y la primera entrega de la biografía en el periódico *El Censor* es del 17 de junio)?

La imagen de Dominguito publicada en *La Ilustración Argentina* formó parte de una galería de diecinueve retratos de guerreros en la campaña del Paraguay que dicha revista publicó durante el año 1886. El encargado de realizar el retrato fue un ilustrador francés llamado Victor Tison, que producía estas imágenes a partir de las fotografías que enviaban a la revista los familiares y amigos de los soldados. Lo primero que llama la atención en el retrato de Tison es que su Dominguito no se parece al de los otros retratos que se conservan. Pero un examen más cuidadoso del rostro, donde sabemos que se concentra lo decisivo de todo retrato, revela que la forma de la nariz y la boca, al igual que el pelo recogido hacia atrás, pertenecen inequívocamente a Dominguito. Si comparamos esta litografía con la realizada por Henri Meyer para el *Correo del Domingo* en octubre de 1866, la coincidencia es exacta (ambas debieron inspirarse en la misma fotografía). Y sin embargo la distancia no puede ser más grande. El retrato de Tison impacta por la ilusión de realidad que genera. De tan real, la imagen debió resultarle a Sarmiento casi insoportable. Tison adelgaza el rostro, por lo que los rasgos se vuelven más pronunciados, menos suaves. Dominguito pierde su dulzura y su condición ideal. La mirada nostálgica y sumisa se vuelve desafiante. Es como si en la litografía de Meyer el ideal de la gloria neutralizara la mirada: los ojos brillan pero sin vida, como ya muertos desde siempre; nos miran pero no alcanzan a posarse sobre nosotros. El propio cronista así parece reconocerlo: “este niño en cuya pupila brillaban aún los destellos de la infancia, sostenía ya con mirada segura los resplandores de la gloria” (Ojeda 1866: 222-223). El Dominguito de Tison, en cambio, nos golpea. Es demasiado real. No es el adolescente que quiere Sarmiento y que firmaba sus escritos con el seudónimo “Junior”. Es un adulto que, con veintiún años, decidió ir a la guerra. Contra esa pretendida autonomía, la publicación de *La vida de Dominguito* por parte de Sarmiento implicaba no solo poner “en orden” los “apuntes ligeros”, sino también ordenar los hechos: “que ni la muerte del hijo, ocurrida en la guerra con Paraguay, escape a su dirección” (Moreno 2011).

La fotografía escogida por Sarmiento para acompañar su biografía se orienta en esta misma dirección: el rostro infantil de Dominguito contrasta con su traje militar, que casi parece quedarle grande. Este retrato es desde luego más funcional al propósito de martirización que la imagen más adulta que ofrece *La Ilustración Argentina*. Pero la elección de Sarmiento entraña también un subsumir la vida del hijo en la obra del padre. De ahí que resulte lícito pensar que Sarmiento quiso retirar a su hijo de esa galería de héroes del Paraguay que publicó *La Ilustración Argentina* (en la que era uno más de los tantos caídos en la guerra) para situarlo en la serie de sus biografías morales de varones ilustres (junto con Jesucristo, Benjamin Franklin, Abraham Lincoln y José de San Martín, entre otros). Una vez más, como en *Facundo*, Sarmiento busca fabricar una diferencia entre su tarea como biógrafo y la realizada por otros biógrafos incompetentes (Fontana 2012: 428). Así como en *Facundo* cuestionaba a los biógrafos de Bolívar que cegados por “las preocupaciones clásicas del escritor europeo desfiguran al héroe” (2006: 23), podemos suponer que para Sarmiento carece de valor el retrato de un artista como Tison, quien según se dice en la propia revista en el número del 20 de septiembre de 1886 “posee el don especial de la semejanza en las reproducciones de la fisonomía y en todos los rasgos de los personajes, aplicando a sus obras los procedimientos del arte moderno, del cual es hoy en Buenos Aires uno de los intérpretes más constantes”. Resulta notable, a este respecto, que Sarmiento no impugne el retrato de Tison sino la fotografía en la que él se basó, como si la técnica aprendida en Europa hiciera de Tison un buen copista pero no necesariamente un

“célebre artista” como Sharone.

A esto debemos añadir el hecho de que, en la segunda etapa de *La Ilustración Argentina* (la cual se inicia en 1883 con el cambio de director), la publicación abandona la intensa interacción entre las artes plásticas y la literatura que según Laura Malosetti Costa (2001: 162-176) caracterizó el primer período. En esta segunda etapa ya no figuran tanto los colaboradores artísticos como Eduardo Sívori, Ángel Della Valle y Eduardo Schiaffino, sino que abundan las obras de autores menos prestigiosos como Fernando Carvalho y el propio Tison, las cuales aparecen acompañadas por ilustraciones tomadas de álbumes europeos cuyos autores o fuentes no se consignan. Entre esas imágenes tenían gran peso los dibujos y clasificaciones de inspiración lombrosiana, por lo que los héroes como Dominguito compartían el espacio de la revista con delincuentes, monstruos y criminales, que no tenían nombre sino que se reducían a tipos o ideas generales. Pero al estar todos producidos con técnicas modernas provenientes de Europa, los retratos de los soldados y la tipología de delincuentes parecen tener un mismo grado de realidad (precisamente, el parecido de los retratos con las fotografías que los inspiraban es una cualidad del arte de Tison que la revista no dejaba de exaltar).

Como puede verse, ya sea mediante imágenes ejemplificadoras o condenatorias, *La Ilustración Argentina* ejercía una fuerte presión normativa sobre sus lectores. El propio Tison de a poco iría especializándose en esta clase de retratos y hacia fines de 1886 se convertiría en el colaborador artístico estrella de *La Ilustración Infantil*, una revista en la que los niños destacados en los estudios eran premiados con la publicación de sus retratos litografiados para que otros niños los copiaran (Szir 2006: 34). También en este otro sentido la idea de “copia” parece ser un elemento constitutivo del trabajo de Tison. Por la vía de su obra, sería posible entonces trazar una línea de continuidad que nos lleve del retrato de Dominguito en *La Ilustración Argentina*, pasando por periódicos ilustrados de fines del siglo XIX y comienzos del XX como *Diario de los niños* (1898) y *Pulgarcito* (1904), hasta la imagen escolar de Sarmiento cristalizada desde 1919 en la popular revista *Billiken*. Es justamente a ese imaginario de los medios masivos (y no tanto al de los libros de historia) al que apela la película de 1944, que en una de las primeras imágenes nos muestra la famosa higuera debajo de la cual doña Paula Albarracín tenía su telar. Sin necesidad de que la madre de Sarmiento estuviera allí, gracias a la enorme difusión que –como señala Mirta Varela (1994: 52)- esta imagen había alcanzado en las figuritas de *Billiken*, los espectadores podían reponer la escena. El retrato de Tison de 1886 exhibe este mismo ideal de educar y entretener a la vez, del cual sin embargo la pedagogía sarmientina parecía tratar de diferenciarse, como si se tratara de dos modelos pedagógicos distintos. Porque *El monitor de la educación común* no sería solo el título de la revista fundada por Sarmiento en 1881 sino también el propio Dominguito, en tanto alumno moral del “padre del aula”; esto es: su mejor alumno.

La vida de Dominguito puede entenderse, en consecuencia, como un proceso de rostrificación⁵ del hijo adoptivo. Dominguito no tiene rostro y Sarmiento se lo debe inventar. Pero esa rostrificación del hijo es también un autorretrato que Sarmiento juzga necesario hacer en 1886, ya viejo y apartado de la vida política. De ahí que la estrategia narrativa del texto consista en superponer la biografía del hijo a la del padre. Estas cuestiones estuvieron presentes también en la composición de los personajes de la película. Ángel Magaña, el actor que interpretó a Dominguito, en una entrevista

declara: “Yo físicamente, no me parecía en nada a él, pero como su imagen no estaba popularizada, pude zafar de componer el personaje exteriormente [...]. Muiño sí tuvo que asemejarse porque su personaje era conocido por todo argentino” (Maranghello 2002: 92). Dicha tarea de asimilación fue valorada positivamente por el público y la prensa. En su reseña de la película, *El Heraldo del Cinematografista* publica: “Enrique Muiño realiza una caracterización extraordinaria, por su parecido con Sarmiento”.

La elección de la dupla Demare-Magaña para encarnar a Sarmiento y Dominguito, por su parte, suponía apostar a una fórmula que ya había dado probados resultados a Mario Soffici hacia finales de la década del treinta. Desde el debut cinematográfico de Magaña en *Cadetes de San Martín* (1937), pasando por *Viento Norte* (1937) y *El viejo doctor* (1939), quedó demostrada la química existente entre estos dos actores a la hora de establecer relaciones de padre e hijo. Para el momento en que encararon la producción de *Su mejor alumno*, ambos ya eran verdaderas estrellas: Magaña había alcanzado su consagración definitiva con el personaje del mensú Podeley en *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y Muiño, que contaba con una larga trayectoria en el mundo del teatro, había sabido aprovechar en su favor la llegada del cine sonoro para trazar fuertes lazos afectivos con un público masivo que pronto se acostumbró a verlo en roles de guapos y de gauchos, arquetipos de la dramaturgia de entonces y de la idea misma de argentinidad (Maranghello 2002: 21). Uno de los más destacados de esos papeles es el que Muiño asumió en 1941 en *El cura gaucho*, que además de un rotundo éxito comercial significó su primer trabajo conjunto con el director Lucas Demare.

Apenas tres meses después del estreno de este filme, Muiño y Magaña, junto a un reducido grupo de conocidos actores, fundaron la compañía productora Artistas Argentinos Asociados. Sobre el surgimiento de esta sociedad, Magaña explica que en la época existía “un cine comercial que absorbía el mercado, y en el cual muchos actores como nosotros no trabajábamos, por el escaso nivel artístico que tenía. Lo ideal era lo opuesto: hacer una película artística que, además, fuese comercial” (Maranghello 2002: 32). Con el objetivo de producir un cine comercialmente viable y verdaderamente nacional que trabajara sobre temas locales en lugar de reciclar argumentos de películas extranjeras, se convocó a los guionistas Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat para que trabajaran en los futuros proyectos de la compañía. Como apunta Gonzalo Aguilar, el cine de tema histórico de Artistas Argentinos Asociados se había propuesto construir una épica nacional que se apoyaba más en la idea de una tradición afectiva fuerte que en la historia: no venía a apuntalar una visión del pasado nacional en disputa sino que entregaba una visión lo suficientemente amplia como para que todos pudieran identificarse (2009: 146).

El primer gran éxito del estudio llegó a fines de 1942, a través de la transposición de *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, escrita por Manzi y Petit de Murat, con dirección de Demare. La película fue en su momento la más vista en la historia del cine argentino, superando el récord local de *Lo que el tiempo se llevó* (1940), que se consideraba imbatible (García Olivari 1994: 34). Un año más tarde, Artistas Argentinos Asociados elevó la apuesta con *Su mejor alumno*, cuyo presupuesto casi duplicó el de *La guerra gaucha* (Maranghello 2002: 93). El antecedente exitoso de esta película funcionaba a su vez como un argumento de venta en las numerosas publicidades que aparecieron en los diarios, donde puede leerse “El sello de *La guerra gaucha* presenta: *Su mejor alumno*”, junto a

una cuidada fotografía de los rostros de Muiño y Magaña. Esta relación con *La guerra gaucha* se advierte también en los primeros momentos del filme, que se abre con una panorámica de un paisaje montañoso sobre la que se escucha la voz en *off* de Muiño, seguramente reconocible para muchos espectadores, que dice: “He nacido en un oscuro barrio de San Juan en 1811. Por eso, tengo casi la edad de la patria.” La idea de que el destino individual del prócer, nacido “el noveno mes después del 25 de mayo” (Sarmiento 1991: 172-173), se encuentra indisolublemente ligado al destino nacional formaba parte ya de la estrategia discursiva de *Recuerdos de provincia*, pero puede leerse también en relación con un proyecto más amplio. Dicho proyecto tiene menos que ver con la montaña en tanto paisaje nacional (como había propuesto Joaquín V. González en *Mis montañas*) que con la idea de componer una imagen paisajística nacional rica en su multiplicidad, algo que ya estaba en el periodismo argentino desde principios de siglo y que Manzi y Petit de Murat transforman en programa del cine nacional. Un artículo de Manzi publicado en *El Sol* en 1939 con el elocuente título de “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía”⁶ explicita este proyecto, que ya había comenzado a finales de los años treinta con películas como *Viento Norte* (1937) o *Prisioneros de la tierra* (1939), y que luego proliferaría en los años siguientes.

En ese texto Manzi elabora una lúcida reflexión acerca de la magnificencia del cine de estudios estadounidense y la pobreza de sus imitaciones locales, para finalmente proponer rodear al cine nacional “con el ropaje leal de la naturaleza”, tal como estaba ocurriendo en las películas francesas filmadas en locaciones reales.⁷ Para corroborar la importancia que pronto cobraría este proyecto, basta con revisar los espacios donde transcurren algunas de las películas en las que por esa época escriben Manzi y Petit de Murat, ya sea por separado o como coguionistas: además del monte salteño en *La guerra gaucha* y el monte misionero y las aguas del Paraná en *Prisioneros de la tierra*, podemos contabilizar la pampa en *Huella* (1940), los Andes mendocinos (es decir, sanmartinianos) en *El camino de las llamas* (1942), el Litoral en *Todo un hombre* (1943) y la Patagonia en *Tierra del Fuego* (1948). Así, los planos iniciales de las montañas sanjuaninas de *Su mejor alumno* se insertarían dentro de este corpus, de manera tal que el paisaje deviene el rostro de la patria, y paisaje y retrato formarían parte de un mismo proceso de rostrificación de la nación.

Philia-filicidio

Si esa nación, siguiendo a Benedict Anderson (2011), se concibe como una comunidad imaginada, el modelo comunitario que propone el texto de Sarmiento y que la película retoma podría pensarse a partir del concepto aristotélico de *philia*. Según se desprende de los libros XVIII y IX de la *Ética Nicomáquea*, la noción de *philia* guarda una estrecha relación con la de *polis*. Esta última, también llamada “comunidad política”, constituye un todo orgánico que contiene diversas formas de vida en común (o *koinonía*), entre las cuales se encuentran la casa (*oîkos*) o la aldea, pero cuya especie paradigmática recibe el nombre de amistad o *philia*. La *philia*, pues, aludiría a la relación afectiva entre los hombres que funciona como modelo ético de la *polis*.⁸

Ya desde la propia forma, *La vida de Dominguito* exhibe este ideal. Texto de textos (Rosa 2004: 114), está compuesto de fragmentos de diversos géneros escritos por diferentes personas que conocieron al hijo de Sarmiento. El ideal griego de la comunidad amistosa se ve incluso reforzado

por el hecho de que, según relata su compañero de estudios Santiago Estrada, Dominguito murió desangrado a causa de una herida en el tendón de Aquiles. Y así como el hijo de Sarmiento cae heroicamente emulando al héroe de la Guerra de Troya, su Patroclo vendría a ser Bartolito, el hijo de Bartolomé Mitre y “compañero de infancia de Dominguito” (244), tal como reza la dedicatoria manuscrita que Sarmiento le envía junto con un ejemplar del libro.

Pero hay un lugar fallado del texto en el que el modelo de la *philia* sufre un desplazamiento de sentido, que hace que la comunidad no pueda pensarse, en términos de Anderson, como “simultaneidad en tiempo homogéneo, vacío” (2011: 47) y evidencia por el contrario las dificultades para postular una noción de comunidad uniforme o exenta de conflicto. Se trata de un relato en el que Sarmiento visita el cementerio de la Recoleta poco antes del día de las Ánimas, con el fin de depositar dos jarrones griegos en el sepulcro de su hijo. La analogía se va construyendo sutilmente a cada frase: de Aquiles a Dominguito, de la fiesta de los muertos ateniense al día de las Ánimas católico, de la Guerra del Peloponeso a la del Paraguay, de aquel famoso discurso de Pericles a estas palabras de Sarmiento. El padre se lamenta por no poder ceñir la corona de laureles sobre la frente del hijo muerto prematuramente y parece ignorar lo que encubre ese gesto. Precisamente, la “comunidad de los laureles” (Lugones 2010: 196) es el modelo comunitario articulado en torno al ideal de la gloria que propone *La guerra gaucha*, cuyo revés inmunitario⁹ exhiben *La vida de Dominguito* y *Su mejor alumno*. Así, si la *philia* es el modelo ético de la *metrópolis* que, como afirma Nicolás Rosa (2004: 93), Sarmiento busca fundar en el desierto con gesto civilizador y monumental, el modelo de la *necrópolis*, en cambio, es el filicidio. El propio Sarmiento deja entrever esta cualidad filicida de su texto, cuando ruega: “Dios me lo perdone, si hay que pedir perdón de que el hijo muera en un campo de batalla, *pro patria* pues yo lo vine dirigiendo hacia su temprano fin” (1963: 73).

Esta ambigüedad *philia*-filicidio también constituye el núcleo de *Su mejor alumno*, como se desprende de las palabras de Petit de Murat: “A la vida de Sarmiento le encontramos un buen soporte: el *amor filial*. Tenemos pocos héroes, y no queríamos meternos con las historias de Sarmiento con su mujer, con la señorita Vélez Sarsfield y con algunas damas más” (Maranghello 2002: 90; el subrayado me pertenece). En esta operación de recorte de la vida de Sarmiento es posible advertir la influencia del modelo genérico de *Young Mr. Lincoln*, una película realizada en 1939 por John Ford, el director preferido de Demare (España 2007: 16; Lusnich 2007: 35). Pero tal como sugiere Aguilar en su estudio comparativo de *The Stagecoach* y *Pampa bárbara*, el uso que Manzi, Petit de Murat y Demare hacen de los géneros norteamericanos (ya sea del *western* o del *biopic*) apunta a crear una épica patriótica que no admite ambigüedades (2009: 158-164). Uno de los mayores encantos de *Young Mr. Lincoln* radica en que traza un retrato de un joven abogado sin deslizar ningún indicio que permita adivinar al futuro presidente, mientras que la película escrita por Manzi y Petit de Murat está dominada por un determinismo que desde el comienzo nos muestra a Dominguito soñando con el futuro presidencial de su padre. La historia bíblica, que según Deleuze está presente en el pasaje de la ley nómada a la ley escrita que se materializa en la entrada de Lincoln a la ciudad a lomo de su asno a la manera de Cristo (2008: 213), en *Su mejor alumno* es subsumida por una serie de valores católicos: castidad, fidelidad, abnegación.

Del mismo modo que la película elide las relaciones amorosas de Sarmiento y, por lo tanto, el

presunto origen extramatrimonial de su hijo adoptivo, también borra sus enfrentamientos con Mitre, para presentarlo como un amigo. Nada más lejos de la historia, sin embargo, que el fraternal abrazo que une a Mitre y Sarmiento hacia el final del filme, como si el traspaso de la banda presidencial fuese una cuestión decidida por el pueblo y ejecutada entre amigos. El llamado “testamento político” de Mitre de 1867 dejaba en claro la absoluta neutralidad e imparcialidad en materia de candidaturas por parte del saliente presidente, que llegaría incluso a negarse a ofrecer el apoyo del aparato estatal a quien efectivamente era su amigo, el candidato presidencial y ministro de relaciones exteriores Rufino de Elizalde. Como indica Tulio Halperín Donghi, Sarmiento resultó electo presidente en 1868 contra los deseos de Mitre, que si bien no lanzó contra él la excomunión mayor que fulminó sobre Urquiza y Alsina, tampoco ocultó su preferencia por Elizalde (2005: 102). La *philia* de *Su mejor alumno*, por tanto, se constituye independientemente de los enfrentamientos facciosos que atravesaban la sociedad de aquella época y que eran un verdadero peligro para la comunidad. La película suprime asimismo el carácter faccioso de la Guerra del Paraguay, que antes bien pareciera constituir un motivo de unidad nacional (se muestra el titular de un diario que dice “La nación en armas”), y quedan delineados los rasgos de una comunidad amistosa en la que se confunden el hijo y el amigo, el *filius* y el *philios*: Bartolito Mitre se marcha con Sarmiento, que fue designado ministro plenipotenciario, a cumplir tareas diplomáticas en la embajada argentina en Estados Unidos, mientras que Dominguito queda al cuidado de Mitre en la Guerra del Paraguay. Cuando Dominguito solicita su traslado al frente de batalla, al sentir vergüenza por no combatir y estar en la retaguardia, en un regimiento que llaman “el de las señoritas”, Mitre le responde: “El caso es particularmente delicado para mí. Con su padre canjeamos hijos. Él cuida a Bartolito y yo debo protegerte.”

La mención al regimiento “de las señoritas”, por su lado, supone otra divergencia entre el texto literario y la película. Mientras que en *La vida de Dominguito* el carácter homoerótico de la *philia* se mantiene apenas sugerido (se puede vislumbrar entrelíneas en algún comentario elogioso de Bartolito hacia su amigo¹⁰), en *Su mejor alumno* se agrega una aventura heterosexual de Dominguito con una actriz que no figuraba en el texto de Sarmiento. Desde ya que esta decisión no implicaba una condena abierta del homoerotismo, sino más bien la adscripción a un modelo de relato cinematográfico clásico, que exige la presencia de una trama de amor heterosexual en la historia. Obedecía, además, a la necesidad narrativa de sustituir al padre ausente, para que existiera otra fuerza dramática que se opusiera a Dominguito (por eso no es casual que ambos personajes, objetos del amor de Dominguito, se encuentren al final en su bóveda). Pero más allá de estas cuestiones argumentales, se puede detectar en la película una exaltación de la virilidad. A su regreso de Estados Unidos, Sarmiento le promete a Mitre: “De su hijo, cuando retorne, verá que se lo devuelvo hecho un hombre.” Y en una reversión de la conocida frase de una carta de Sarmiento a su amigo José Posse, los guionistas le hacen decir: “Que me den un poquito así de calce y ya verán cómo le hago un hijo macho a la historia de este país.” La frase original, escrita por Sarmiento poco después de enterarse de su triunfo en las elecciones presidenciales, era: “Te diré que si me dejan le haré a la historia americana un hijo” (Pontieri y Zanetti 1980: 381). La idea de hacerle un “hijo macho” a la historia, en tanto, resuena también en un fragmento de *Campaña en el Ejército Grande* alusivo a la trayectoria de Urquiza, quien “emprende en grande el negocio de hacerle un hijo macho a la historia, llamándose restaurador, director u otra cosa peor (Sarmiento 2004: 163).

Resulta plausible, entonces, pensar que el parlamento de Muiño es una combinación de ambas frases surgida del trabajo de los guionistas con las fuentes, aunque invirtiendo el signo ideológico de la segunda frase, en una suerte de vindicación revisionista de la historia que, por otra parte, se condice con la actividad militante de Manzi. Sin embargo, parece difícil ir mucho más allá en una lectura de la película que contemple la militancia de su guionista. Resulta problemático en este punto sostener la idea planteada por Matthew Karush en su estudio, por lo demás cuidado y novedoso, acerca de las relaciones entre la radio, el cine y la música popular en el período en cuestión. Allí sugiere que, así como en su faceta de letrista de tangos Manzi siguió a su colega de FORJA Arturo Jauretche, que se burlaba de la emotividad feminizada de los cantores de tango emasculados, sus esfuerzos cinematográficos también se orientaron a la celebración de una masculinidad viril que ubicaba nostálgicamente en el pasado premoderno (2013: 199). No parece probable que Manzi siguiera a Jauretche (como este mismo lo reconoce, fue al revés: Manzi formó a Jauretche, sobre todo con respecto al yrigoyenismo y su defensa de lo nacional) y menos aún en relación con el tango. Todo el tango “sentimental” al que Manzi aportó casi como nadie va en contra de esa idea. Por otro lado, la obra fundamental de Jauretche se publica después de la muerte de Manzi. Un acercamiento de este tipo impide complejizar la cuestión de la masculinidad en la obra de Manzi, que postula cierta idea de virilidad a la vez que la tensiona. En sus guiones cinematográficos, ese lugar problematizador de la masculinidad a menudo les corresponde a los hijos o a los jóvenes, como si en el mandato de “hacerse hombre” hubiera algo aplastante, que eventualmente puede conducir al filicidio -como en *La guerra gaucha* y *Su mejor alumno*- o bien al parricidio -ya sea de un padre simbólico como en *Huella* (1940) o biológico como en *El viejo Hucha* (1942).

En palabras de Sylvia Molloy, durante las primeras décadas del siglo XX en Argentina, las menciones a la homosexualidad implicaban una remisión a lo no-nacional (2012: 32). Contrariamente, el “hijo macho”, siguiendo la metáfora de los “pueblos infantiles” (1963: 35) o “pueblos niños” (1963: 211) que Sarmiento esboza en *La vida de Dominguito* pero que también puede rastrearse en *Facundo*, sería el pueblo argentino, fruto de la fecundación de la patria virgen por un ego europeo.¹¹ Pero si los pueblos son como niños, la rostrificación filicida del hijo puede leerse en la película correlativamente con una rostrificación genocida del pueblo. En un momento en el que llegaban a Buenos Aires grandes masas de migrantes internos, muchos de ellos provenientes del Chaco Central que Argentina conservó como resultado de la Guerra del Paraguay, no puede dejar de llamarnos la atención el hecho de encontrar la matanza del pueblo argentino allí donde a menudo se ha pretendido señalar su origen.

Esto habilita a repensar la película en función de algunas circunstancias de su contexto sociohistórico. Producida en el *impasse* que va del ocaso de la Restauración conservadora al surgimiento del peronismo, *Su mejor alumno* contó con el apoyo de las autoridades militares, “sin cuya brillante colaboración –tal como se reconoce en los créditos iniciales– no habría sido posible el rodaje de las escenas histórico militares”. En la línea de los aportes recientes de Clara Kriger al estudio de la cinematografía argentina de esos años, debemos evitar pensar esta clase de apoyos estatales como un fenómeno de dominación o unidireccional, para entenderlos como el resultado de negociaciones por parte de los integrantes de una industria que, sin expresar firmes compromisos

políticos, fueron a la par de un gobierno que los favorecía notoriamente (2009: 19).

Los vínculos y negociaciones entre la gente del cine y el poder eran algo habitual en la época, como lo demuestra la trayectoria del productor Miguel Machinandiarena, que de ser un empresario del juego que en la década de 1930 había contado con el apoyo del gobernador de Buenos Aires Manuel Fresco, pasó en los años cuarenta a convertirse en socio mayoritario de Artistas Argentinos Asociados y a ejercer fuertes presiones en materia de legislación cinematográfica (Kohen 1999). Pero lo que podría considerarse singular en el caso de *Su mejor alumno* es la coyuntura de su estreno, que tuvo lugar durante la Semana de Mayo de 1944, en una función a la que concurren altos funcionarios del gobierno encabezados por el presidente Edelmiro Farrell. Ese día el valor de la platea se fijó en diez pesos (unas cinco veces el valor habitual), dado que –como fue anunciado en las publicidades del filme– se trataba de una función extraordinaria a beneficio de los damnificados por el terremoto de San Juan ocurrido en enero. Por la intensidad del sismo y la precariedad de las construcciones, este terremoto se considera el más destructivo en la historia argentina. Ello implicó que, desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, el coronel Juan Domingo Perón enseguida movilizara recursos para contribuir en la asistencia a las víctimas y en la reconstrucción de la ciudad de San Juan. Esta tarea contribuyó a aumentar la popularidad creciente de Perón, que pronto sería vicepresidente; pero la consecuencia más importante de este evento para la historia política de nuestro país seguramente sea que en la colecta solidaria realizada el 22 de enero en el Luna Park Perón conocería a Evita. A partir de entonces, como fue documentado por Beatriz Sarlo (2003), la carrera actoral de Evita experimentaría un crecimiento estrepitoso, pasando de la casi invisibilidad al estrellato.

En el documental *Perón. Sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio, 1999) podemos ver un fragmento de un noticiero de 1944 en el que se listan los nombres de una comisión de artistas que junto con soldados del ejército salieron a recolectar fondos por la ciudad de Buenos Aires. Significativamente, en esa lista los nombres de Enrique Muiño y Ángel Magaña figuran a continuación del de Eva Duarte, con quien Magaña ya había trabajado en la compañía de Eva Franco en los inicios de su carrera. Menos que un debilitamiento de la refracción estética de lo político, estos lazos parecen dar cuenta del surgimiento de una red de pertenencia que era común a la política y al espectáculo.

Pocos meses después de este acto benéfico, Enrique Muiño quedaría inmortalizado en la pantalla como la imagen viva de Sarmiento para un público masivo que en 1950 volvería a verlo encarnar el mismo personaje en *Escuela de campeones*, también escrita por Manzi. Así, en el preciso momento en que una actriz casi desconocida rápidamente se deslizaba de la cultura *pop* hacia la política de masas, un personaje famoso de la historia política comenzaba a ser absorbido por la *pop culture*. La identificación se dio a un grado tal que en el diario *El Mundo* del día 23 de mayo encontramos una caricatura de Sarmiento con un epígrafe que dice “E. Muiño” (Calcagno 1944). Sarmiento y Muiño ya eran uno solo. Entre el hiperrealismo y la *realpolitik*, la fusión del actor con el personaje era un signo no solo del devenir *pop* del prócer, sino también de la emergencia de un nuevo concepto del pueblo y de la representación política.

NOTAS

1 La vigencia de ese pensamiento puede corroborarse al poner en relación el mencionado incidente en torno a la estatua de Sarmiento tanto con la fotografía que el candidato presidencial Mauricio Macri se tomó abrazado a la misma estatua como con el spot que el también candidato Sergio Massa protagonizó junto a un busto del prócer. Si nos remontamos algunos años atrás, hasta la versión del himno a Sarmiento interpretada por Kevin Johansen y Pablo Lescano en el marco de los festejos oficialistas por el Bicentenario, pareciera que este uso político de la figura de Sarmiento en los medios masivos de comunicación es menos una cuestión de ideología que -para decirlo en los términos de Raymond Williams (2009)- un problema de estructuras del sentimiento. El spot de Sergio Massa puede verse en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=NZAnm5KZPGE>. La fotografía de Mauricio Macri está disponible en: <http://www.tiempodesanjuan.com/politica/2014/5/19/macri-massa-visitas-estilos-diferentes-56716.html>. La versión del himno a Sarmiento, a caballo entre la cumbia villera y el pop, se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=5T1QYdhq-j4>.

2 En cuanto al uso de esta categoría, el pop, debemos distinguir los conceptos de arte, cultura e imaginación pop. El primero de ellos, fechado históricamente por Lawrence Alloway (1967) entre mediados de la década del cincuenta y fines de los sesenta, se define a partir de los cambios en la percepción generados por el avance de los medios masivos de comunicación y la emergencia de un nuevo concepto de lo humano. Desde esta perspectiva, cultura y arte pop comparten una misma relación de uso y recuperación de los avances técnicos, pero se diferencian por el rasgo irónico-crítico que este último sostiene respecto del régimen de las imágenes y el pensamiento de la subjetividad centrada de su cultura-soporte (Masotta 2004). La imaginación pop, en tanto, entendida como una forma de reflexión que suspende el tiempo y piensa más bien en una serie sincrónica de cuya deriva incesante se desprende el sentido (Link 2010), es un fenómeno que se vuelve inteligible en 1955 cuando Lawrence Alloway acuña el término pero podría extenderse incluso a Duchamp, Kafka o Borges, siguiendo la línea de la filosofía pop (2002a: 43) o el pop-análisis (2002b: 28) que proponen Gilles Deleuze y Felix Guattari.

3 Para un estudio detallado de esta iconografía durante la Guerra del Paraguay, puede consultarse el fundamental aporte de Miguel Ángel Cuarterolo (2000).

4 Posiblemente, el nombre de Sharone que proporciona Sarmiento sea en realidad una errata que no debe atribuirse a los editores sino que tiene su origen en el propio manuscrito del borrador de 1867, como pude comprobar gracias a la generosidad de la gente del Museo Sarmiento (especialmente, de Adriana de Muro y Beatriz Verd). Allí Sarmiento efectivamente menciona a un “célebre artista Sharone”, del cual sin embargo parece no haber otros registros. Es por ello que estimo que podría tratarse de una equivocación y que el artista aludido tal vez sea Ernest Charton, con quien Sarmiento coincidió durante su exilio chileno. No tenemos pruebas de que Charton sea el autor del retrato, del cual se conserva solo una copia que carece de más datos, pero tres hechos abonan esta hipótesis. En primer lugar, en su nota preliminar a la edición del manuscrito de 1867, Javier Fernández afirma que la impaciencia de escritor de Sarmiento “deja a veces lagunas entre las frases, o palabras flotando, o se distrae en la ortografía, con resabios de la reforma que había estimulado veinte años antes” (2000: 12), lo cual ofrece una explicación verosímil para la sustitución de la -ch-

por -sh-, siguiendo la fonética inglesa en lugar de la francesa, así como para la caída de la -t-. En segundo lugar, Charton se desempeñó como daguerrotipista y para muchos de sus cuadros se sirvió de diversas fotografías, por lo que estaba al corriente de las técnicas fotográficas de la época. Por último, tuvo además una importante trayectoria como retratista de difuntos, en la cual se destacan su retrato romántico de Esteban Echeverría confeccionado en 1873 (en el cual habría utilizado como referencia un daguerrotipo) y el de Martín Miguel de Güemes de 1876 (para el cual tomó como modelo a un sobrino nieto del caudillo). Es decir que la obra de Charton no solo puede emparentarse con trabajos de la clase del que Sarmiento le habría encomendado, sino que además exhibe una probada calidad artística para la fijación de determinadas figuras (todas ellas de muerte temprana) en una imagen única, arquetípica.

5 El proceso de rostrificación es, según Deleuze y Guattari, una desterritorialización absoluta que se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, para corresponderse con una semiótica de la subjetivación que obedece a determinadas formaciones sociales y agenciamientos de poder (2002b: 185).

6 Agradezco, en este punto, los valiosas observaciones de Pablo Ansolabehere sobre el paisaje en el cine de Manzi, así como la referencia del artículo de *El Sol* y su aguda lectura de todo el presente trabajo en general.

7 La capacidad de Manzi de tener la mirada puesta en el cine nacional, el de Hollywood y el francés a la vez es sin duda un aspecto de su labor a destacar. También parece adelantada para la época su preocupación por el problema de las locaciones y los decorados, una de las reivindicaciones que dos décadas después, *Nouvelle Vague* mediante, los cineastas de la Generación del 60 harían en contra del avejentado cine de estudios de la llamada época de oro del cine nacional. Lo notable es que Manzi (tal vez porque estaba observando a algunos de los directores luego admirados por la *Nouvelle Vague*, como Jean Renoir) ya percibía estas cuestiones en 1939. Pero pese a este común rechazo del cine filmado en estudios sería difícil encontrar otras convergencias entre la visión del cine de Manzi y la *Nouvelle Vague*, uno de cuyos mayores aportes es la idea del *film d'auteur*, frente a la cual la larga trayectoria de Manzi como guionista (en contraste con sus apenas dos filmes como realizador) supone una clara divergencia.

8 “La amistad también parece mantener unidas las ciudades, y los legisladores se afanan más por ella que por la justicia. En efecto, la concordia parece ser algo semejante a la amistad, y a ella aspiran sobre todo, y en cambio procuran principalmente expulsar la discordia, que es enemistad. Y cuando los hombres son amigos, ninguna necesidad hay de justicia, pero, aun siendo justos, sí necesitan de la amistad, y parece que son los justos los que son mas capaces de amistad” (Aristóteles 1985: 323).

9 En la terminología de Roberto Esposito, la noción de *communitas* es entendida como un conjunto de personas a las que une, no una propiedad, sino un deber o una deuda, que los expropia de su subjetividad (2012: 29). Su contrapunto semántico es la categoría de *immunitas*, que supone una forma de desobligación ante la amenaza implicada en el don de muerte que conlleva la comunidad (2012: 41).

10 En el texto de Bartolito Mitre leemos: “Era curioso lo que pasaba entre nosotros: la amistad

pugnaba en cada uno por levantar el nivel del otro, no ambicionando jamás la superioridad individual. Este sentimiento nos acompañó hasta el fin material de nuestra relación, que tenía así mucho de la de los enamorados, para quienes la elevación del objeto amado es gloria que parece propia” (Sarmiento 1963: 246).

11 “Los pueblos, en su infancia, son unos niños que nada prevén” (Sarmiento 2006: 145). También en *Facundo* esta metáfora desemboca en la muerte de un niño, el postillón que acompaña a Quiroga en Barranca Yaco. Se trata, por lo demás, de un tópico romántico, que puede rastrearse por ejemplo en el prólogo a la novela *Soledad* (1847) de Mitre, bajo la idea del pueblo primitivo o inmaduro que ulteriormente conduce a la pérdida del embarazo de Cecilia. Para un panorama más abarcativo sobre la recurrencia de la muerte de niños en la historia de la literatura argentina, se recomienda el trabajo de Hugo Vezzetti (1985). Sería interesante, por otra parte, abordar la figura del filicidio en la historia del cine nacional, que no carece de vínculos con la literatura argentina decimonónica. Pienso, desde luego, en *La guerra gaucha*, pero también en las dos transposiciones cinematográficas de *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914; Luis José Moglia Barth, 1936), *Los hijos de Fierro* (Pino Solanas, 1972) y, fundamentalmente, el *Juan Moreira* de Leonardo Favio (1973). Una de las modificaciones más notorias que introduce Favio en la trama de la vida de Moreira es justamente la muerte de su hijo Juancito, que no figuraba en la novela de Eduardo Gutiérrez.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Alabarces, Pablo (2012). “Las lecturas revisionistas de Sarmiento”, en Adriana Amante (dir.), *Sarmiento*, vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 293-313.
- Alloway, Lawrence (1967). “The Development of British Pop”, *Pop Art* (Ed. Lucy Lippard), Londres, Thames and Hudson.
- Anderson, Benedict (2011). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Anderson Imbert, Enrique (1975). “Génesis del primer *Dominguito*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 24, nº 2, pp. 504-509.
- Aristóteles (1985). *Ética Nicomáquea / Ética Eudemia*, Madrid, Editorial Gredos.
- Calcagno, Raimundo (1944). “Realización y espíritu de jerarquía: *Su mejor alumno*”, *El Mundo*, 23 de mayo.
- Cuarterolo, Miguel Ángel (2000). *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Editorial Planeta.
- Deleuze, Gilles (2008). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002a). *Kafka. Por una literatura menor*, Madrid, Editora Nacional.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002b), Valencia, Pre-Textos.
- El Heraldo del Cinematografista* (1944). “Su mejor alumno”, 24 de mayo.
- Esposito, Roberto (2012). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- España, Claudio (2007). “Prólogo”, en Lusnich, Ana Laura, *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, pp. 13-17.
- Fernández, Javier (2000). “Prólogo”, en Sarmiento, Domingo, *La vida de Dominguito*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Fontana, Patricio (2012). “El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías”, Adriana Amante (dir.), *Sarmiento*, vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 421-450.
- García Olivari, Ricardo (1994). *Lucas Demare*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Halperin Donghi, Tulio (2005). *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel.
- Kohen, Héctor (1999). “De Fresco a Perón: la aventura cinematográfica de Miguel Machinandiarena”, en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 10, Madrid, Entimema/Universidad Autónoma de Madrid, julio, pp. 8-22.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- La Ilustración Argentina* (1886), a. 6, mayo-septiembre.
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lugones, Leopoldo (2010). *La guerra gaucha*, Buenos Aires, Losada.
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Manzi, Homero (1939). “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en nuestra cinematografía”, *El Sol*, nº 4, 31 de octubre.
- Maranghello, César (2002). *Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Masotta, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.

- Merenda, Enrique (2015). “San Juan: multa y seis días de arresto para quien se burló de Sarmiento”, en *La Nación*, 15 de marzo.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Moreno, María (2011). “Vida de Dominguito, el texto filicida de Domingo Faustino Sarmiento”, en *El intransigente*, 9 de septiembre, recuperado de: <http://www.elintransigente.com/cultura/2011/9/9/dominguito-texto-filicida-domingo-faustino-sarmiento-101550.html>.
- Ojeda, Olegario (1866). “Domingo F. Sarmiento”, en *Correo del Domingo*, vol. 6, nº 146, 14 de octubre.
- Pontieri, Margarita y Zanetti, Susana (1980). *Capítulo. Historia de la literatura argentina I*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Román, Claudia (2013). “El emperador de las máscaras. Sarmiento en imágenes”, en Graciela Batticuore y Alejandra Laera Compiladoras, *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - Universidad de Buenos Aires, pp. 89-104.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Sarlo, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz (2012). “Sarmiento en el siglo XX”, en Adriana Amante (dir.), *Sarmiento*, vol. 4, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 367-391.
- Sarmiento, Domingo (1963). *La vida de Dominguito*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Sarmiento, Domingo (1991). *Recuerdos de provincia*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Sarmiento, Domingo (2004). *Campaña en el Ejército Grande*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Sarmiento, Domingo (2006). *Facundo*, Buenos Aires, Colihue.
- Szir, Sandra (2006). *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Varela, Mirta (1994). *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela*, Buenos Aires, Colihue.
- Vezzetti, Hugo (1985). *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta.