

caiana

Nicolás Suárez
CONICET-UBA, Argentina

Imágenes de Dominguito: los retratos de Domingo Fidel Sarmiento por Victor Tison y Rodolfo Soucup

Imágenes de Dominguito: los retratos de Domingo Fidel Sarmiento por Victor Tison y Rodolfo Soucup

Nicolás Suárez
CONICET-UBA, Argentina

La vida de Dominguito, uno de los últimos textos que Domingo Faustino Sarmiento¹ publicó en vida, es una biografía de su presunto hijo adoptivo, Domingo Fidel, muerto en 1866 en la Guerra del Paraguay. La biografía fue publicada como folletín en el diario *El Censor* en 1886 y luego reunida en libro en el mismo año, junto con algunos escritos de Dominguito y una serie de fragmentos de diversos géneros aportados por diferentes personas que lo conocieron. Pero la intención de escribir esta biografía data de mucho antes. Si tenemos en cuenta que Dominguito murió el 22 de septiembre de 1866 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), es posible inferir –como lo hace Enrique Anderson Imbert– 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”.²

Sin embargo, Sarmiento –absorbido por la vida política y por los diversos cargos públicos que desempeñó en esos años– traspapeló los manuscritos de aquella época y no se decidió a reemprender la biografía del hijo sino hasta el año 1886. En la introducción al texto, él mismo explica los motivos de ese cambio de actitud a partir de la lectura de una breve biografía de Dominguito publicada en *La Ilustración*

Argentina. Esta revista, cuyo primer número data del 10 de junio de 1881, aparecía cada diez días y se constituyó como un periódico peculiar debido a varios factores, entre los que se destacan el diálogo entre artistas y escritores, la reflexión acerca del arte nacional y la experimentación gráfica.³ La publicación otorgaba una preponderancia fundamental al aspecto visual en general y, en particular, a la construcción de un imaginario nacional. Evidenciada ya desde el título mismo de la revista, esta última preocupación adquiere manifestaciones concretas, por ejemplo, en las discusiones acerca del rol de la pampa como paradigma del paisaje nacional o en el lugar concedido a las imágenes de los héroes patrios. Hacia 1883, la revista había atravesado importantes cambios que coincidieron con la sustitución de Pedro Bourel por su hermano Francisco en la dirección. En esta segunda etapa la publicación abandona la intensa interacción entre las artes plásticas y la literatura que caracterizó el primer período. 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, acompañadas por ilustraciones tomadas de álbumes europeos cuyos autores o fuentes no se consignan.⁴ Al toparse con una imagen de su hijo fallecido en esta publicación, Sarmiento describe sus impresiones en los siguientes términos:

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. Habíame 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.⁵

De esta manera, en el mismo momento en que introduce la biografía, Sarmiento vincula el retrato literario de su hijo con uno visual y despliega un problema como el de la semejanza, fundamental a la hora de considerar cualquier retrato a partir de la invención de la fotografía.⁶ *La vida de Dominguito* entonces vendría a corregir el error del retrato publicado en *La*

Ilustración Argentina, una 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, en la versión en libro,⁷ incluye además un grabado del hijo captado como un héroe de guerra, 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.⁸ El otro modelo que parece pesar en la elección de Sarmiento concierne a las convenciones del género biográfico, según las cuales no era infrecuente la inclusión de un retrato del biografiado. Siguiendo las formulaciones de François Dosse en torno al género biográfico, esa modalidad puede pensarse como un modo de reforzar el “pacto biográfico”, entendido como un compromiso de veracidad asumido por quien escribe sobre la vida de otro.⁹ Un ejemplo local de este uso del retrato en la época es la *Galería de Celebridades Argentinas*, proyecto editorial que imitaba otros habituales en Europa y fue publicado entre 1857 y 1858.¹⁰ Esta galería era una colección de biografías de personajes notables del Río de la Plata, escritas –entre otros– por Bartolomé Mitre, Juan María Gutiérrez y el propio Sarmiento, e ilustradas con retratos litografiados por el dibujante e impresor francés Narciso Desmadryl, quien anteriormente se había hecho cargo de un proyecto similar en Chile, aunque este era de una calidad y extensión que su émulo argentino no pudo alcanzar.¹¹

Asimismo, 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 con fecha del 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. La gloria es eso: vivir por siglos y sobre la mayor extensión posible de la tierra. Jesús, Washington, ¿cuántos siglos y en cuántas naciones vivirán?¹²

Entre los apuntes de 1867 recopilados por su nieto Augusto Belin,¹³ encontramos una prueba del cuidado puesto por Sarmiento en la producción de esta imagen de Dominguito:

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. [sic]¹⁴

Resulta difícil determinar a cuál de las fotografías existentes de Dominguito se refiere su padre en la cita, si es que la imagen no se ha perdido. En todo caso, el testimonio da cuenta de la importancia que tenía para Sarmiento la creación de una imagen adecuada de su hijo. Por ese motivo, no solo impugnó la imagen publicada en *La Ilustración Argentina* en 1886 por ser “poco parecida”, sino que además se ocupó de contratar a un artista para que restaurara la imagen del hijo tal como él la había conservado en su memoria.¹⁵ Semejante esfuerzo material y simbólico puede suscitar una pregunta: ¿qué había de tan peligroso o condenable en el retrato de *La Ilustración Argentina*? ¿Por qué Sarmiento lo rechazó de ese modo y se lanzó fervorosamente a reescribir la biografía en menos de un mes?¹⁶

La imagen conjurada

El retrato de Dominguito que apareció en *La Ilustración Argentina* el 10 de mayo formó parte de una galería de diecinueve grabados de guerreros en la campaña del Paraguay que dicha revista publicó a lo largo del año 1886 (**Fig. 1**). El encargado de realizar el grabado fue el dibujante francés Victor Tison, que producía estas imágenes a partir de los retratos que enviaban a la revista los familiares y amigos de los soldados. Según se consigna en el número correspondiente al 10 de abril de 1886, Tison había comenzado a colaborar en la revista poco tiempo antes de la aparición de este retrato de Dominguito. En octubre de 1886 Tison empezaría a trabajar para *La Ilustración Infantil*, cuyo responsable editorial era Francisco Bourel, para entonces ex director de *La Ilustración Argentina*. Hacia fines de 1886, Tison ya era el retratista principal de la primera

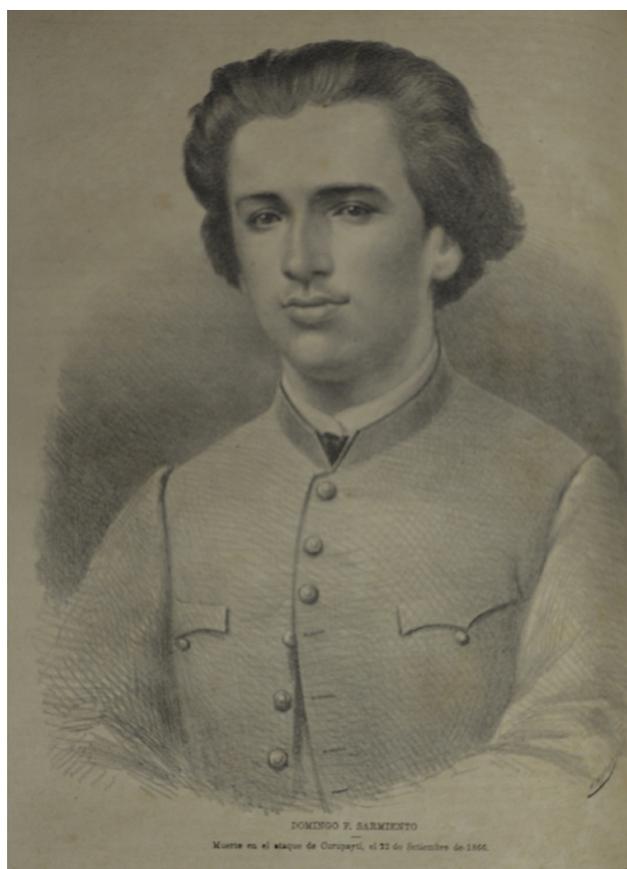
y uno de los colaboradores más frecuentes de la segunda. El 10 de diciembre *La Ilustración Argentina* publicó su autorretrato junto con una biografía.



1. Victor Tison, *Domingo Sarmiento*, 1886, grabado, en *La Ilustración Argentina*.

A primera vista, el Dominguito de Tison no se parece al de los otros retratos que se conservan del hijo de Sarmiento. Pero un examen más cuidadoso del rostro revela que la forma de la nariz y la boca, al igual que el pelo recogido hacia atrás, pertenecen inequívocamente a Dominguito. Si se compara esta imagen con la litografía realizada por Henri Meyer para *Correo del Domingo* el 14 de octubre de 1866 (**Fig. 2**), que se incluye en un obituario publicado poco después de la muerte de Dominguito, la coincidencia es exacta: ambas debieron inspirarse en la misma fotografía. Esta fotografía, de la cual se conserva una copia en el Museo Histórico Sarmiento, fue tomada por un autor anónimo alrededor de 1863 (**Fig. 3**). En ella vemos a Dominguito con unos dieciocho años, vestido con camisa, saco y corbata. La pose y los rasgos del rostro son los mismos, pero

Meyer realiza dos modificaciones fundamentales respecto de la fotografía original. La primera es que reemplaza el saco por un traje militar, lo cual refuerza la construcción de Dominguito como víctima, al presentar el rostro de un adolescente vestido como soldado. En base a la cercanía de la fecha de publicación de este retrato con respecto al deceso de Dominguito, podemos suponer que el artista se basó en la fotografía que tenía más a mano, a la cual le añadió un traje militar tomado de un molde que repetiría en sucesivos retratos, como el de Francisco Paz, hijo del vicepresidente y muerto en la misma batalla que Dominguito, publicado para la misma época en *Correo del Domingo*.¹⁷



2. Henri Meyer, *Domingo F. Sarmiento*, 1866, litografía, en *Correo del Domingo*.

La segunda modificación consiste en que el cuerpo ya no está orientado a la derecha sino a la izquierda del cuadro. El retrato está invertido, seguramente como consecuencia del propio proceso de grabar una imagen, que al reproducirse se ve invertida sobre la estampa. Pero esta cuestión, que obedece a un estado de la técnica, también tiene otros efectos sobre la imagen: la pose un tanto recelosa del

Dominguito de la foto, cuyo cuerpo se orienta en una dirección y la mirada en otra, como si mirara de reojo, ahora parece corregirse. En cualquier caso, es muy probable que Tison se haya basado en el retrato de Meyer para hacer el suyo, pero no tuvo acceso a la fotografía de 1863. Es por ello que su Dominguito no solo permanece volteado sino que también se asemeja más al de Meyer que al de la foto.



3. Anónimo, *Dominguito*, circa 1863, gelatina, Museo Histórico Sarmiento.

Sin embargo, por otro lado, existe un fuerte contraste entre el retrato de Meyer y el de Tison. Este último impacta por la ilusión de realidad que genera. Tison adelgaza el rostro, de manera 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 es una mirada que no alcanza a posarse sobre nosotros sino que parece dirigida al más allá. El propio cronista así lo reconoce:

“este niño en cuya pupila brillaban aún los destellos de la infancia, sostenía ya con mirada segura los resplandores de la gloria”.¹⁸ El Dominguito de Tison, por el contrario, nos golpea. Es demasiado real. Ya no podemos ver, como en la fotografía y en el retrato de Meyer, los brazos que confluyen hacia el centro y sugieren una posición de reposo como si se estuviera tomando las manos. Definitivamente no es el adolescente que Sarmiento quiere enaltecer 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” sus “apuntes ligeros”,¹⁹ sino también ordenar los hechos: “que ni la muerte del hijo, ocurrida en la guerra con Paraguay, escape a su dirección”.²⁰ Este Dominguito, inspirado en una imagen infantil luego transformada en adulta por la sucesión de copias de copias, parecía poco apropiado para ese objetivo.

La imagen deseada

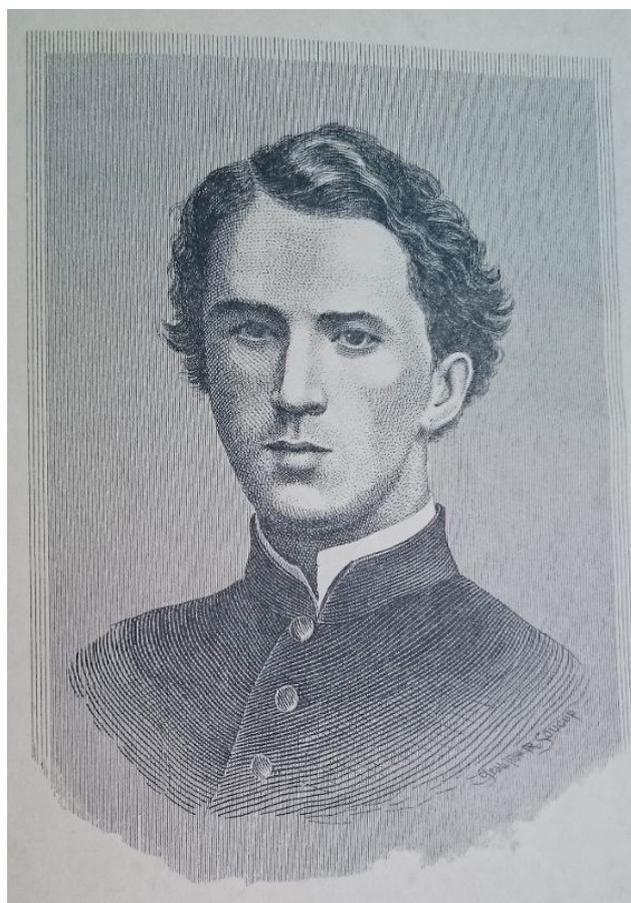
Varios trabajos publicados en los últimos años han demostrado el elevado grado de autoconciencia que Sarmiento tenía respecto de su propia imagen. Sylvia Molloy lo caracteriza, en este sentido, como un *control freak*, por el modo obsesivo de intervenir sobre su propia iconografía.²¹ Claudia Román, por su parte, estudió aquella zona de la iconografía sarmientina que, lejos de la imagen estabilizada del prócer, nos muestra un Sarmiento excesivo, arbitrario, desbordante, a partir de la proliferación de su imagen en objetos tan disímiles como fotografías, pinturas, medallas, estatuas, etc.²² Por último, en el volumen *Sarmiento de la Historia crítica de la literatura argentina* dirigido por Adriana Amante²³ hay un apartado que se titula “Imágenes”, con varios artículos que examinan las relaciones de la obra sarmientina con el dibujo, la litografía, la caricatura, la fotografía, el cine, entre otras modalidades de la imagen.

Sin embargo, menos estudiado que la iconografía de Sarmiento es el lugar de las imágenes en su obra. Tempranamente interesado por las posibilidades civilizatorias que abrían el dibujo y su reproducción mecánica, en *Facundo*²⁴ (1845) Sarmiento se refiere en términos críticos a las deformaciones

en la figura de Quiroga que a menudo producen los litógrafos.²⁵ En sintonía con el modo en que más tarde usaría sus propias imágenes, parece advertir ya entonces la potencia reproductora de la imagen, en tanto cristalización de un modo de circular que se vincula con lo masivo. Al respecto, recordemos que en la tercera edición de *Facundo* en castellano, realizada en 1868 en Nueva York, se incluye un retrato de Sarmiento. El recurso se mantiene en la edición francesa de 1874 (última en vida del autor) con una imagen muy parecida, pero en esta oportunidad el retrato muestra a Sarmiento luciendo la banda presidencial. A propósito, Juan Bautista Alberdi agradece en tono irónico el epígrafe aclaratorio al pie del retrato, puesto que el biógrafo usurpa el lugar del biografiado, razón por la cual – sostiene – el *Facundo* mejor debía llamarse *El Faustino*.²⁶ En efecto, como ya fue señalado, la presencia de retratos de los biografiados en las biografías era un procedimiento bastante habitual, que el mismo Sarmiento había practicado, por caso, en la biografía de San Martín que en 1857 escribió para la *Galería de Celebridades Argentinas* o en *La infancia y educación de Abraham Lincoln* (1873), en cuya tapa se incluye un grabado que es copia de una lámina norteamericana. Estos ejemplos dan cuenta de la importancia que Sarmiento concede en sus biografías a la producción de un retrato visual del biografiado como tarea correlativa o, incluso, inherente a la producción de un retrato literario,²⁷ ya sea que las imágenes aparezcan de un modo literal (como en los casos de San Martín, Lincoln y Dominguito, a los cuales se podrían sumar otros) o – más habitualmente – implícito (es el caso de *Facundo* y también, por ejemplo, el de un breve folleto de 1862 dedicado al coronel Ambrosio Sandes, en el que Sarmiento se detiene en el famoso daguerrotipo que lo había retratado con el torso desnudo repleto de cicatrices).

Para el momento en que se publica la biografía de Dominguito, varios años posterior a las otras aquí mencionadas, las posibilidades técnicas que se le presentan a Sarmiento en cuanto a la inclusión de imágenes se habían ampliado. De ahí que se pueda especular con una intervención activa de su parte en la selección de la imagen, porque este libro no pertenece a una colección editorial en la que la correlación texto-imagen ya estaba pautaada de antemano²⁸ y en atención además a que la publicación se corresponde con una modificación sustancial en el método

composicional de sus últimos trabajos biográficos. Al igual que *Vida y escritos del coronel D. Francisco J. Muñiz* (1885), *La vida de Dominguito* es en gran medida un libro compuesto por textos ajenos (fragmentos de diversos géneros escritos por personas que conocieron al biografiado), un sistema de escritura que Sarmiento introduce en el afán de conjurar el temor de dotar al biografiado de una heroicidad excesiva.²⁹ Cada uno de estos dos libros aparece precedido por un retrato del biografiado, que se ubica en el frontispicio y podría considerarse una más de esas textualidades ajenas que Sarmiento incorpora en sus últimas biografías.



4. Rodolfo Soucup, *Dominguito*, 1886, grabado, en Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*.

En la biografía de Muñiz, el retrato es una reproducción de un óleo pintado por Eugenia Belin.³⁰ En el caso de *La vida de Dominguito*, el grabado que acompaña el texto está firmado por Rodolfo Soucup³¹ (**Fig. 4**). Mediante la inclusión de esta imagen, Sarmiento parece haber desistido de su propósito de 1867, porque Soucup distaba de ser un “célebre artista” como “Sharone” y se dedicaba, en cambio, a realizar

las figuritas que contenían los paquetes de la marca de cigarrillos *Atorrantes* (una serie de litografías caricaturescas que satirizaban a políticos y personalidades del momento).³² Posteriormente, la trayectoria de Soucup se desarrolló siempre desde lugares marginales o de escaso prestigio, ya sea como director de la revista *La Bomba* o bien como diseñador del famoso sello de Julius Popper, el cazador de indios que –ante las dificultades atravesadas en su expedición a Tierra del Fuego– decidió acuñar su propia moneda y una serie de estampillas de diez centavos, obra de Soucup, que le valieron un juicio por parte del Estado nacional.

¿Qué puede haber guiado a Sarmiento a confiar la imagen de su hijo que quería guardar para la posteridad a este artista menor y, quizás, incluso menos idóneo para la tarea que Tison? En primera instancia, habría que señalar que su conocimiento sobre arte era –al decir de Roberto Amigo– “superficial y con un criterio de valoración poco aceitado”.³³ En este sentido, en cuanto a los estatutos de verosimilitud y eficacia de las imágenes de los héroes del siglo XIX, los planteos formulados por Laura Malosetti Costa acerca de las pinturas de libertadores de José Gil de Castro³⁴ pueden resultar útiles para comprender la decisión de Sarmiento. Desde la perspectiva de este último, como en las obras de Gil de Castro que circulaban sin firma, el carácter autoral estaba subordinado a la preeminencia de la función documental e ilustrativa. En este aspecto, el criterio de valoración sarmientino sí estaba aceitado: sabía bien que la fidelidad con el original no era condición necesaria para la circulación eficaz de las imágenes de los héroes. Por eso, Sarmiento interfiere, *mete mano* y, al hacerlo, *se mete*.

En este punto conviene recordar, en segundo término, que la versión en libro de *La vida de Dominguito* fue publicada por la misma editorial del diario *El Censor*, empresa fundada por Sarmiento. En el número 182 de este diario, del mismo año de 1886, se agradece a Pedro Bourel, director de *La Ilustración Argentina*, el envío de una litografía de San Martín hecha por Francisco de Carvalho. “Es un cuadro fantástico”, añade el cronista, que a su vez critica al de Juan Manuel Blanes³⁵ “desde el punto de vista de la semblanza” y afirma: “El San Martín de Carvalho es un cuadro destinado a llenar un gran vacío; todo el mundo debe

poseerlo.” También desde este lugar pueden pensarse las preocupaciones de Sarmiento en torno al retrato de Dominguito: buscaba crear para su hijo una imagen popular, lo cual implica –pese a la coincidencia en el método de escritura– una diferencia notable con la biografía de Muñiz de 1885, en cuyo colofón se incluye la leyenda “Ejemplares de lujo”.³⁶



5. Desiderio Aguiar, Dominguito en San Juan, circa 1866, albúmina, Museo Histórico Sarmiento.

Por otro lado, a diferencia de lo que pretendiera en 1867, Sarmiento en 1886 ya no intenta fijar en la imagen la fisonomía del adolescente que vio por última vez en 1863. El retrato de Soucup fue confeccionado en base a una fotografía que Desiderio Aguiar le tomó a Dominguito en 1866, poco antes de su muerte (**Fig. 5**). Teniendo en cuenta que Aguiar era amigo personal de Sarmiento, a quien había fotografiado hacia 1860 y a cuyas hermanas también había retratado, podemos preguntarnos cuáles fueron las razones por las cuales Sarmiento prefirió publicar la biografía de su hijo con el grabado de Soucup en lugar de hacerlo con la fotografía



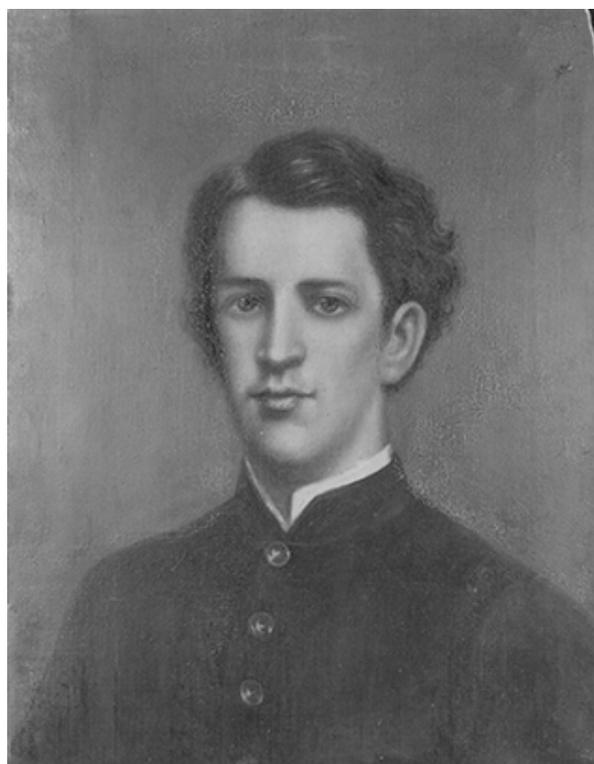
6. Anónimo, *Dominguito*, circa 1866, gelatina, Museo Histórico Sarmiento.



8. Anónimo, *Dominguito*, circa 1866, fotografía, Archivo General de la Nación.



7. Anónimo, *Dominguito*, circa 1866, fotografía, Archivo General de la Nación.



9. Eugenia Belin, *Dominguito*, circa 1886, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional.

original. Para cuando Sarmiento publica este texto ya circulaban en el campo editorial porteño la foto-litografía y otras técnicas fotomecánicas, como el procedimiento del fotogravure (empleado en *La Ilustración Argentina* desde 1883) y la fototipia o heliogravado, que le hubieran permitido mantener la fotografía de Aguiar en caso de haberlo deseado. El primer obstáculo para ello, no obstante, habría sido el elevado precio de la publicación al que una decisión semejante hubiese obligado, restringiendo su público a los sectores más pudientes, ya que todavía no se contaba con un procedimiento de verdadero carácter industrial para reproducir fotografías.³⁷ El segundo tiene que ver menos con las posibilidades técnicas reales de reproducir una fotografía (después de todo, podría haberse optado –como era el propósito original de Sarmiento en 1867– por una edición de lujo con una tirada reducida) que con la ya mencionada disposición sarmientina al control obsesivo de las imágenes (su *control freakness*, en términos de Molloy).



10. Anónimo, *Dominguito*, circa 1909, Archivo General de la Nación.

A este respecto, el procedimiento consistente en grabar una imagen tomada de una fotografía se presentaba como un mecanismo ideal para el despliegue de esa custodia incansable, tal como atestigua el propio Sarmiento en una carta

enviada en 1884 –es decir, un momento relativamente cercano a la publicación de *La vida de Dominguito*– a su hermana Procesa, en la que adjunta una fotografía y le da precisas indicaciones acerca de cómo suavizar un retrato suyo en el que aquella se encontraba trabajando.³⁸ De un modo similar, Sarmiento parece haberse servido de la fotografía de Aguiar para orientar a Soucup en su grabado, aunque la acción aquí no parece dirigida a dulcificar el rostro –como en su propio retrato– sino más bien a endurecerlo. Si comparamos la obra de Soucup con la de Aguiar, se advierte que el primero acentúa los rasgos de Dominguito: la nariz es más fina, los ojos se estiran, el peinado se ordena, la boca se achica y sugiere una complexión más seria. El traje militar, por su parte, está dibujado en base a líneas concéntricas que se prolongan en las del fondo, dirigiendo la atención hacia el rostro y, fundamentalmente, a los ojos. La línea de la mandíbula izquierda, que antes se perdía en el cuello, ahora se ve bien definida. Todo da la sensación de una gran fuerza contenida, dominada, claramente direccionada. Los ojos brillan apenas: son más bien un fondo de oscuridad.



11. Procesa Sarmiento, *Dominguito*, 1850, óleo sobre tela, Museo Histórico Sarmiento.

Precisamente en la mirada encontramos un detalle que ofrece una explicación adicional para la opción de Sarmiento. En la fotografía de

Aguiar, la ceja derecha de Dominguito se ve particularmente mullida mientras que la izquierda parece cortada. Esto podría deberse a un efecto óptico del encuadre o tal vez a algún problema del revelado, si no fuera el caso que existen otras tres fotografías –todas tomadas para la misma época, en vísperas de la batalla de Curupaytí– en las que la ceja izquierda de Dominguito se ve cortada (**Fig. 6, 7 y 8**). Este detalle no figura en la fotografía en la que se basó Meyer para hacer su retrato, tomada varios años antes, lo cual permite suponer que se trata de una herida que sufrió Dominguito entre los años 1863 y 1866 aproximadamente (período que coincide con el momento en que Sarmiento dejó de verlo). La ceja cortada, asimismo, aparece solo en las fotografías pero no en los grabados, como tampoco figura en el retrato al óleo realizado por Eugenia Belin y basado en la fotografía de Aguilar (**Fig. 9**). Hay, con todo, un caso singular determinado por una imagen fotográfica que reproduce el rostro de la fotografía de 1863 pero añadiéndole a Dominguito un traje militar e incorporando el detalle de la ceja cortada (**Fig. 10**). El autor de este retrato es anónimo y lamentablemente carecemos de otros datos de esta imagen que fue publicada en *Caras y Caretas* en septiembre de 1909.

La herida abierta

Sin embargo, los datos aquí recolectados parecen suficientes para afirmar que la cuestión de la ceja no carece de importancia en el estudio de los retratos de Dominguito como tampoco debe desestimarse en el estudio de la fisiognómica en general, entendida esta como el arte de leer el carácter en la cara. Ya Charles Le Brun había visto en las cejas “auténticos indicadores que registraban el carácter de la emoción o de la pasión”.³⁹ La mirada herida de Dominguito, así, nos remonta a aquella otra herida que este recibió en la pierna y que le costó la vida. En el capítulo XVII de *La vida de Dominguito*, un poema escrito por Agustín Pedro Justo⁴⁰ y titulado “In memoriam de Domingo Fidel Sarmiento” sella la relación entre la mirada y la herida con los siguientes versos:

Atento el ojo a su inmortal bandera,
Huye su sangre por la abierta herida,
Y con la gota que postrera vierte
Al mundo da su cuerpo, a Dios la vida.⁴¹

La herida, pues, pareciera ser la condición de posibilidad para la martirización de Dominguito que persigue Sarmiento. Si la mirada melancólica del retrato de Tison nos presenta a Dominguito como una víctima del mandato filicida del padre, la mirada agresiva del retrato de Soucup, por su parte, nos presenta a un Dominguito que muere voluntariamente: un mártir que ya desde la infancia, como en el famoso óleo de Procesa Sarmiento⁴² de 1850 que lo muestra tocando el tambor (**Fig. 11**), parece predestinado a morir por la patria. De ahí surge también la necesidad sarmientina de reconvertir la herida del hijo hacia un sacrificio heroico; una y otra vez en el texto se nos recuerda que Dominguito murió a causa de un casco de bomba que le cortó el tendón de Aquiles. En otras palabras, la herida solo es representable como un sacrificio, una ofrenda a la comunidad. De lo contrario, debe ocultarse.

Por eso la carta de Lucio Mansilla,⁴³ que formó parte de la edición en libro, es tan escandalosa que su contenido no puede ser debatido por Sarmiento, quien sin embargo tiene la lucidez de incluirlo en su obra. En esa carta Mansilla, comandante del batallón del que Dominguito era capitán, le dice a Sarmiento:

Vd. no sabe quizás que Dominguito murió herido en el pecho, lejos, muy lejos ya de aquellas terribles trincheras de Curupaití, lo que quiere decir, que ni aun en retirada dejaba de tener para él poesía e imán el peligro.⁴⁴

Una sola frase le basta a Mansilla para desarmar la construcción heroica de Dominguito, que no habría muerto ni atacando al enemigo ni de una herida en el tendón de Aquiles, sino en retirada y herido en el pecho.⁴⁵

La ironía de Mansilla, incluso, se hace extensiva al propio Sarmiento, que le había escrito en los siguientes términos: “Con motivo de haberse publicado el retrato de Dominguito, empecé una sucinta biografía suya que ya va abultada y que con el amor de padre del héroe y del libro, hallo bastante buena”.⁴⁶ Ante el pedido de un relato de la muerte de Dominguito a manos de un testigo presencial de los hechos (*stricto sensu*, lo que se llama un mártir), Mansilla responde: “Las biografías de los grandes hombres, no necesitan ser largas para que destaque su figura en la historia”. En otras palabras, Mansilla no solo desestima la condición heroica del hijo sino también la propia obra del padre, en contraste

con cuyo carácter abultado su breve carta “puede decir tanto o más que todo un libro”.⁴⁷

Siendo Sarmiento padre de Dominguito y de *La vida de Dominguito*, el ataque a cualquiera de sus dos criaturas afecta necesariamente su propia imagen. Del mismo modo, en la preferencia de Sarmiento por el retrato de Soucup por sobre el de Tison, la conversión de Dominguito en héroe se complementa con un subsumir la vida del hijo en la obra del padre. Resulta lícito, por tanto, pensar que Sarmiento quiso retirar a su hijo de esa galería de héroes del Paraguay que publicó *La Ilustración Argentina* (en la que Dominguito 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* (1845), Sarmiento busca fabricar una diferencia entre su tarea como biógrafo y la realizada por otros biógrafos incompetentes.⁴⁸ Así como en *Facundo* cuestionaba a los biógrafos de Bolívar que cegados por “las preocupaciones clásicas del escritor europeo desfiguran al héroe”,⁴⁹ podemos suponer que para Sarmiento el retrato de Tison carece de valor. A este respecto, cada vez que el nombre de Tison era mencionado en *La Ilustración Argentina*, se enfatizaba en la exactitud de sus trabajos respecto de los originales en los que se basaban, como en el siguiente pasaje publicado el 20 de septiembre: “[Tison] 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.” No obstante, resulta notable que Sarmiento no impugne el retrato de Tison sino la imagen en la que este se basó, como si la técnica aprendida en Europa hiciera de él un buen copista pero no necesariamente un “célebre artista” como “Sharone”. Si bien para Sarmiento Tison no supo captar el alma de Dominguito (tal era el propósito declarado de su biografía), tuvo la deferencia de atribuir esa falla a la imagen en la que se basó el retrato en lugar de al artista.

A esto debemos añadir el hecho de que, entre las ilustraciones anónimas tomadas de álbumes europeos que abundaban en la segunda etapa de *La Ilustración Argentina*, 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. 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.⁵⁰ 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*. El retrato de Tison de 1886 exhibe este mismo ideal de educar y entretener a la vez (*prodesse et delectare*), del cual la pedagogía sarmientina buscaba diferenciarse pero también nutrirse para su proyecto de la educación popular. 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 de su padre; esto es: su mejor alumno (como el título de la película de 1944, en la que Enrique Muiño interpreta a un Sarmiento que parece calcado del *Billiken*).

De esta manera, si según el proverbio toscano atribuido a Cosme de Médicis, todo retrato es un autorretrato y *ogni pittore dipinge sé*,⁵¹ se percibe el elemento autobiográfico que Sarmiento introduce en la biografía de su hijo. El retrato literario de Dominguito puede entenderse, en consecuencia, como un autorretrato que Sarmiento juzga necesario hacer en 1886, ya viejo y apartado de la vida política. De ahí que la estrategia discursiva del

texto consista en superponer no solo la biografía sino también la imagen del hijo a la del padre.

Notas

¹ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) nació en la provincia argentina de San Juan un año después de la Revolución de Mayo, como él mismo solía señalar para remarcar que su vida había comenzado con la de la patria. Se desempeñó como político, escritor, periodista, docente, pedagogo y militar. Polemista, polémico, combatiente y combatido, fue gobernador de San Juan entre 1862 y 1864 y presidente de la República Argentina entre 1868 y 1874. Escritor grafómano, es el autor de *Facundo* (1845), una de los textos más influyentes de la literatura argentina, así como de otras obras entre las que sobresalen *Mi defensa* (1843), *Viajes por Europa, África y América* (1849), *Argirópolis* (1850), *Recuerdos de provincia* (1850), *Campaña del Ejército Grande* (1852) y *Conflictos y armonía de las razas en América* (1884). Una vez finalizado su mandato presidencial y hasta su muerte, en el período que aborda este artículo, Sarmiento continuó participando activamente en la vida pública argentina, por ejemplo, como Senador de la Nación, Ministro del Interior, Director General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires y también desde las páginas de *El Nacional*, *El Censor* y otros periódicos.

² Enrique Anderson Imbert, “Génesis del primer *Dominguito*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 24, n. 2, 1975, p. 505.

³ Sandra Szir, “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX”, en Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009, pp. 53-84.

⁴ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 162-176.

⁵ Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 1.

⁶ Cfr. Ernst Gombrich, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, *Arte, percepción y realidad* (Comp. Maurice Mandelbaum), Buenos Aires, Paidós, 1970 y Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

⁷ Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*, Buenos Aires, Sociedad Tipográfica El Censor, 1886.

⁸ Para un estudio detallado de esta iconografía durante la Guerra del Paraguay, puede consultarse el fundamental aporte de Miguel Angel Cuarterolo, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.

⁹ Cfr. “La biografía, un género impuro” en François Dosse, *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Barcelona, Universidad de Valencia 2007.

¹⁰ Se recomienda, para un examen pormenorizado de esta publicación, revisar el trabajo de Fabio Wasserman, *Entre Clio y la Polis. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Teseo, 2008, pp. 69-73.

¹¹ Sandra Szir ofrece un panorama abarcador de la emergencia y desarrollo de las condiciones técnicas que posibilitaron la aparición de la imagen impresa en el mercado editorial argentino. Al respecto, señala la autora que –a diferencia de Europa– en la Argentina el grabado en madera fue poco practicado durante el siglo XIX. Por tanto, no tuvo lugar en nuestro medio la amplia difusión que en Europa produjera hacia 1830 una cultura gráfica con un dominio de la imagen tanto en el mundo del libro como de la prensa periódica. En cambio, la técnica que logró mayor desarrollo fue la litografía, pero presentaba como obstáculo la necesidad de una prensa distinta de la tipográfica, por lo que las ilustraciones se mantenían separadas de las páginas de texto. Así, la gran expansión de la edición ilustrada en Argentina se produjo recién a fines del siglo XIX y principios del XX, fundamentalmente a partir del uso del fotograbado y la fotomecánica, impulsado en gran medida por el periódico *Caras y Caretas*. Sandra Szir, *op. cit.*, p. 57.

¹² Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 508.

¹³ Augusto Belin (1854-1936) era hijo del impresor Julio Belin y de Ana Faustina Sarmiento. Escritor, bibliófilo, traductor y diplomático, actuó como albacea testamentario y estudioso de la obra de su abuelo, la cual compiló en cincuenta y dos tomos editados en Europa.

¹⁴ Domingo Sarmiento, *op. cit.*, 1963, p. 242.

¹⁵ 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 texto, como pude comprobar al revisar el manuscrito del borrador de 1867 disponible en el Museo Histórico Sarmiento. Sarmiento efectivamente menciona a un “célebre artista Sharone”, del cual sin embargo no hay otros registros, por lo que su existencia resulta dudosa. 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, pero algunos hechos abonan esta hipótesis. En primer lugar, como afirma Javier Fernández en “Prólogo”, en Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, 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”, 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. Realizó, además, un retrato al pastel de Sarmiento (cfr. Marcela Garrido, *Historia visual n. 28. El arte en Argentina. Pintores franceses I*, Buenos Aires, Museo Roca, 2013), por lo que es probable que se conocieran y que este apreciara su trabajo. Por último, Charton tuvo 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, *cfr.* Laura Malosetti Costa, “El retrato de Esteban Echeverría por Ernest Charton”, en Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 313-324 y el de Martín Miguel de Güemes de 1876 para el que 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.

¹⁶ El retrato se publicó el 22 de mayo de 1886 y la primera entrega de la biografía en el periódico *El Censor* es de 17 de junio.

¹⁷ Estas imágenes de Francisco Paz y de Dominguito, en el contexto de la llegada de la fotografía a la prensa, fueron analizadas por Andrea Cuarterolo, “El ojo de la historia: segunda entrega. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina”, documento electrónico: <http://blog.paxmagazine.com/historia-de-la-fotografia-2da-entrega>, acceso 3 de mayo de 2016.

¹⁸ Olegario Ojeda, “Domingo F. Sarmiento”, *Correo del Domingo*, v. 6, n. 146, 14 de octubre, 1886, pp. 222-223.

¹⁹ Domingo Sarmiento, *op. cit.*, p. 1.

²⁰ María Moreno, “Vida de Dominguito, el texto filicida de Domingo Faustino Sarmiento”, *El intransigente*, 9 de septiembre de 2011, en <http://www.elintransigente.com/cultura/2011/9/9/dominguito-texto-filicida-domingofaustinosarmiento-101550.html>, acceso 3 de mayo de 2016.

²¹ Sylvia Molloy, “Los objetos de Sarmiento”, en Adriana Amante (dir.) *Sarmiento*, v. 4. Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2012, p. 330.

²² Claudia Román, “El emperador de las máscaras. Sarmiento en imágenes”, en Graciela Batticuore y Alejandra Laera (comps.) *Sarmiento en intersección: literatura, cultura y política*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas - Universidad de Buenos Aires, 2013, pp. 89-104.

²³ Adriana Amante, *op. cit.*

²⁴ Publicado inicialmente como folletín en el diario chileno *El Progreso* en el año 1845, el *Facundo* fue escrito por Sarmiento durante su exilio del gobierno de Rosas, cuyo retrato indirecto ofrece a través de la biografía del caudillo riojano Juan Facundo Quiroga.

²⁵ “[L]as preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe, a quien quitan el poncho para presentarlo desde el primer día con el frac, ni mas ni menos como los litógrafos de Buenos Aires han pintado Facundo con casaca de solapas, creyendo impropia su chaqueta que nunca abandonó. Bien; han hecho un general, pero Facundo desaparece”, Domingo Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Colihue, 2006, p. 23. Puede pensarse, como ejemplo de este tipo de imágenes, en la

litografía de Juan Facundo Quiroga realizada por el conocido grabador César Hipólito Bacle en 1831.

²⁶ Juan Bautista Alberdi, *El Faustino, Facundo y su biógrafo y otros escritos*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

²⁷ En *Recuerdos de provincia*, incluso, vincula metafóricamente ambas modalidades del retrato: “Gusto [...] de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud oscurecida. Hay en ella algo de las bellas artes que de un trozo de mármol bruto pueden legar a la posteridad una estatua”. Domingo Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, p. 9.

²⁸ Esto ocurría tanto en la biografía de San Martín, perteneciente a una colección en la que las litografías se realizaban previamente a las biografías (*cfr.* Fabio Wasserman, *op. cit.*, p. 70), como en la de Lincoln, que se incluye en una colección de “Cuentos y relatos para grandes y para chicos” publicada por Ediciones de la Sociedad Luz, en la que los grabados tenían un lugar preponderante y frecuentemente se los publicaba como instrumento de venta.

²⁹ Patricio Fontana, “El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías”, en Adriana Amante *op. cit.* pp. 447-448.

³⁰ Eugenia Belin (1860-1952) era nieta de Domingo Faustino Sarmiento. Cursó estudios secundarios en la Escuela Superior de Niñas que su madre, Faustina Sarmiento, dirigía en San Juan, donde entró en contacto con artistas como Benjamín Franklin Rawson y su tía abuela Procesa Sarmiento, quien la inició en el arte del dibujo.

³¹ “Litógrafo y dibujante. Era de nacionalidad austriaca. Trabajó activamente en Buenos Aires en la década del 90, mostrando la alta calidad artística de sus colaboraciones estampadas en el *Álbum Ilustrado de la República Argentina*, aparecido en 1891. En esa publicación dejó seis dibujos de estilo realista, prolijos, detallistas y esmerados. Son testimonios valiosos que rescataron de una manera gráfica, ambientes e instalaciones que de otra manera hubiera sido imposible reconstruir. Al año siguiente, continuó su labor como director y dibujante de la revista ilustrada *La Bomba*”, Vicente Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1830)*, Buenos Aires, Elche, 1968, p. 190.

³² Alejandro Butera, *Pioneros del tabaco. Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina (1880-1912)*, Bariloche, Alejandro Butera, 2012, p. 161.

³³ Roberto Amigo, “El dibujo para la prosperidad y la República”, en Adriana Amante, *op. cit.*, p. 634.

³⁴ Laura Malosetti Costa, “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.) *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 84-115.

³⁵ La nota se refiere a *La Revista de Rancagua*, el gran cuadro que en 1872 Blanes pinta por encargo para glorificar a San Martín. A diferencia de otros trabajos de Blanes, como por ejemplo *La fiebre amarilla* (1871), que obtuvo una entusiasta recepción tanto de parte de las élites

políticas y letradas como de un público más amplio (una carta de felicitación al autor del entonces presidente Sarmiento así lo confirma), el cuadro de San Martín no tuvo la misma suerte y no fue adquirido por el gobierno nacional, que no lo consideró un episodio argentino. Cfr. Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 67-68.

³⁶ La aclaración se completa con la siguiente información: “De esta obra se han impreso treinta ejemplares de lujo, sobre papel superior de Holanda numerados a la prensa, n. 1 a 30”. Domingo Sarmiento, *Vida y escritos del coronel D. Francisco J. Muñoz*, Buenos Aires, Félix Lajoaune Editor, 1885.

³⁷ Sandra Szir, *op. cit.*, p. 72. Verónica Tell da cuenta en detalle de las dificultades que entrañaba este proceso: “Mientras no existió la posibilidad de una reproductibilidad a escala industrial, el modo de incluir la fotografía en los libros era pegando una a una las copias fotográficas en los ejemplares. La realización de ediciones de este tipo implicaba un enorme trabajo de copia y montaje de las fotografías, por lo que resultaban en un costo muy elevado y, además, sustentado en el trabajo manual, no podían alcanzar una tirada muy amplia.” Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 141.

³⁸ “[M]ándame con Eugenia el retrato mío que estás haciendo; y como supongo que no lo has barnizado, te mando esta fotografía reciente de Santiago, que es inmejorable, para que le dulcifiques la ceja que es durísima en el de Buenos Aires que te sirve de modelo, y disminuyas todo lo áspero del semblante, aunque me parece que algo del entrecejo debe dejarse, pues desde joven tenía, tú sabes, dos rayas o quebraduras perpendiculares, que Alberdi te aconsejaba en Santiago dejar en un retrato mío que hacías, como característica del hábito de pensar, la *contracción*”. Domingo Sarmiento, *Epistolario. Cartas familiares*, Asociación de Amigos del Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, 2001, subrayado en el original.

³⁹ Ernst Gombrich, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ Agustín Pedro Justo (1841-1896) trabajó como jurista, legislador, periodista y corresponsal de guerra. Fue gobernador de la provincia de Corrientes por menos de tres semanas entre 1871 y 1872. Luego de ser depuesto por un levantamiento militar, solicitó la intervención federal del gobierno de Sarmiento, pero este se la negó. El poema al que aquí se hace alusión, sin embargo, es anterior a su derrocamiento. Fue escrito en 1866 y publicado el 8 de septiembre de 1867 en *Correo del Domingo*, el mismo medio en que se había dado a conocer la litografía de Meyer un año antes.

⁴¹ Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*, *op. cit.*, p. 195.

⁴² Procesa Sarmiento (1818-1899), hermana de Domingo Faustino, es considerada una de las primeras mujeres pintoras argentinas. Durante su estancia en Chile estudió con el pintor francés Raymond Monvoisin. Como fue señalado, Procesa inició a su sobrina nieta Eugenia Belin en el dibujo. Ambos retratos de Dominguito, el de Procesa y el de Eugenia Belin, dan cuenta de cierta condición

endogámica de la representación iconográfica de Dominguito, que solía quedar a cargo de estos personajes que tenían vínculos familiares con él.

⁴³ Lucio Victorio Mansilla (1831-1913) era hijo de un guerrero de la independencia y sobrino de Juan Manuel de Rosas. Viajero infatigable, se destacó como militar, diplomático y, sobre todo, como escritor. Participó en la Guerra del Paraguay y apoyó la campaña presidencial de Sarmiento con la expectativa de formar parte de su gabinete como ministro de guerra. Sin embargo, Sarmiento solo lo nombró comandante de la frontera sur de Córdoba. Allí realizó una extraordinaria expedición con el objeto de firmar un tratado de paz con los indios ranqueles, finalmente frustrado por las autoridades nacionales. A su regreso, fue separado de su cargo y se le levantó un sumario por haber fusilado a un desertor sin permiso. Fruto de toda esta experiencia fallida es su famosa obra *Una excursión a los indios ranqueles*, en la que cuenta sin tapujos sus diferencias con el gobierno de Sarmiento y sus opiniones sobre la cuestión india.

⁴⁴ Domingo Sarmiento, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁵ María Moreno, *op. cit.*

⁴⁶ Domingo Sarmiento, *La vida de Dominguito*, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁸ Patricio Fontana, *op. cit.*, p. 428.

⁴⁹ Domingo Sarmiento, *Facundo*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁰ Sandra Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006, p. 34.

⁵¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 34.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Suárez, Nicolás; “Imágenes de Dominguito: los retratos de Domingo Fidel Sarmiento por Victor Tison y Rodolfo Soucup”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 9 | 2do. semestre 2016. Pp. 12-24.

Recibido: 4 de mayo de 2016

Aceptado: 26 de octubre de 2016