

Un retrato propio

Una relectura de la figura de Eugenia Belin Sarmiento en la historia del arte a partir de una fotografía

Briege, Ingrid | Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad de San Martín – Museo Histórico Sarmiento | ingridbriege@gmail.com

› RESUMEN

En el siguiente ensayo, estudiaré la construcción visual y narrativa de un retrato fotográfico de la artista Eugenia Belin Sarmiento en su taller. En primer lugar, trabajaré las formas en las que la historiografía del arte local ha abordado y narrado a esta artista principalmente con un sesgo androcéntrico. Intentaré, a su vez, reconstruir una biografía desperdigada para poner de relieve elementos que han sido soslayados por aquellas narrativas canónicas. En segundo lugar, analizaré la puesta en escena de la fotografía con el objetivo de demostrar que este retrato tensiona los relatos historiográficos sobre su figura. A su vez, la pensaré a la luz del concepto tradicional de linaje a fin de ahondar en la autorrepresentación de Eugenia en contraposición a los retratos de su hermano, Augusto Belin Sarmiento. Por último, en el marco del concepto de genealogía trabajado por historiadoras del arte con perspectiva feminista, procuro reflexionar sobre cómo Eugenia se inserta en una constelación de mujeres artistas que han sido invisibilizadas, y en los efectos colaterales de esto que derivan en diversas problemáticas a la hora de acceder a sus legados documentales y artísticos.

Palabras claves: mujer artista; Historia del arte feminista; fotografía; archivos; linajes

A portrait of one's own. A reinterpretation of Eugenia Belin Sarmiento's figure in Art History through a photograph

› ABSTRACT

In the following essay, I will study the visual and narrative construction of a photographic portrait of the artist Eugenia Belin Sarmiento in her studio. First, I will work on the ways in which local art historiography has approached and narrated this artist mainly with an androcentric bias. I will try, in turn, to reconstruct a scattered biography in order to highlight elements that have been overlooked by those canonical narratives. Secondly, I will analyze the staging of the photograph with the aim of demonstrating that this portrait puts tension on the historiographical accounts of her figure. In turn, I will think of it in the light of the traditional concept of lineage in order to delve into Eugenia's self-representation as opposed to the portraits of her brother, Augusto Belin Sarmiento. Finally, within the framework of the concept of genealogy worked by art historians with a feminist perspective, I will try

to reflect on how Eugenia is inserted in a constellation of women artists who have been made invisible, and on the collateral effects of this that derive in various problems when it comes to accessing their documentary and artistic legacies.

Key words: women artists; art history; photography; archives; lineages

Mi primer contacto con el objeto de estudio de este artículo fue hace varios años atrás, al comenzar a trabajar en el Museo Histórico Sarmiento.¹ En ese entonces, en la pared de una de las salas, se encontraba una reproducción a gran escala de una fotografía de la artista Eugenia Belin Sarmiento pintando un cuadro en su taller (Fig. 1). Esa imagen dialogaba con las piezas de su autoría allí exhibidas, un pequeño porcentaje de la totalidad de su obra, pero suficiente como para dar un atisbo a la curiosidad y sensibilidad de la artista. A lo largo de los años, me crucé con reproducciones del retrato en distintas publicaciones y, en mayor medida, en el universo digital. La imagen fue utilizada, principalmente, como apoyatura visual en textos de corte biográfico que no ahondan en el análisis de la abundante obra de Eugenia a pesar de que esta fotografía la muestra rodeada de ella. Tampoco existen estudios que reflexionen sobre la imagen en sí misma que, lejos de ser un simple retrato, encierra suculentas aristas discursivas.

En el presente ensayo, trabajaré en torno a la construcción de este retrato fotográfico y en cómo la imagen se vale de determinadas herramientas de connotación para construir una narrativa de la protagonista (Barthes, 1961; 1964; 1957). También procuro pensar la figura de Eugenia inserta en una *genealogía*. La polisemia de este término permite interpelar a la imagen desde dos acepciones distintas. Por un lado, en el marco de un revisionismo de la historia del arte con perspectiva feminista: la idea de linaje de acuerdo a cómo la desarrollaron primero Mira Schor (1991) y, décadas más tarde, Georgina Gluzman (2021) a nivel local. La primera postula la existencia de una estirpe de figuras de autoridad masculinas a partir de las cuales se da entidad a ciertos artistas en la historia del arte “universal” (vale decir, androcéntrica); la segunda identifica la existencia de un linaje feminista que, mediante el despliegue de una multiplicidad de acciones y gestos simbólicos, trastocó la cultura patriarcal erigida por las narrativas tradicionales. A su vez, entreverar estas ideas con otras propuestas historiográficas feministas iniciáticas como las de Nochlin (1971) —quien se preguntó por los obstáculos sociales, discursivos e institucionales impuestos a las artistas mujeres, decantando en su exclusión de las historias del arte canónicas escritas por varones y en su invalidación como profesionales— y Pollock ([1988] 2007) —que puso de relevancia la necesidad de revisar los conceptos propios del campo de la historia del arte a fin de desarmar el canon y sus categorías de legitimación androcéntricas— permitirá profundizar el análisis. Partiendo de la idea de que Eugenia forma parte de una constelación de mujeres artistas que han sido invisibilizadas, me interesa indagar en los gestos estratégicos que desplegaron para declamar su presencia en un campo que las mantuvo en los márgenes.

¹ Esta institución depende de la actual Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación Argentina. Fue fundada en 1938 con la misión de homenajear y preservar los bienes culturales, bibliográficos y documentales de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), presidente, escritor y educacionista argentino. En lo sucesivo, las siglas MHS refieren a Museo Histórico Sarmiento.

Por otro lado, a partir de la acepción más tradicional de genealogía —es decir, en el sentido de linaje familiar— ahondaré en la reflexión sobre el discurso identitario de la protagonista del retrato en contraposición a su hermano Augusto Belin Sarmiento. La articulación del análisis de la imagen con la noción de genealogía busca demostrar que el discurso que se desprende de la fotografía de Eugenia tensiona los relatos historiográficos androcéntricos y canónicos sobre su figura.

Finalmente, antes de adentrarme en el análisis, resulta necesario explorar cómo fue relatada la protagonista de la fotografía para, luego, proponer un diálogo entre aquellas narrativas (tradicionales y contemporáneas) y la operación visual desplegada en el retrato.



Figura 1: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle.

› Las mil y una Eugenia(s)

Eugenia Belin Sarmiento nació en diciembre de 1860.² Hija menor de Ana Faustina Sarmiento —profesora y directora de escuelas— y de Jules Belin —imprentero, tipógrafo—, fue hermana de Augusto, Elena, Julio, Emilia y María Luisa.³ Comenzó sus estudios artísticos de joven valiéndose de recursos

² Existe documentación que difiere en cuanto a la información que brinda sobre su lugar de nacimiento. En el primer censo nacional —llevado a cabo en 1869, durante la presidencia de D. F. Sarmiento— Eugenia fue registrada con ocho años y de nacionalidad chilena. En el censo de 1895, cuya planilla fue completada de puño y letra por su hermano Augusto, figura oriunda de San Juan (y de profesión “artista”). Los objetos digitales de ambos documentos están disponibles en la página web de Family Search.

³ Según la fuente consultada, el nombre de una de las hermanas de Eugenia aparece con o sin “H” inicial (es decir, Helena / Elena). Me apegaré a “Elena” que es como fue registrada en los censos de 1869 y 1895 ya mencionados, y como figura también en otras fuentes documentales.

como estampas litográficas para la enseñanza del dibujo y, también, bajo la tutela de diversxs maestrxs (Figs. 2, 3 y 4).⁴ Cuando aún vivía en San Juan, durante los años de infancia y adolescencia, su primera instructora artística fue su tía abuela, la artista galardonada Procesa Sarmiento.⁵ Hacia 1880, invitada por el abuelo materno —Domingo Faustino Sarmiento, para ese entonces, ex-presidente de la República Argentina—, se radicó en la ciudad de Buenos Aires donde estudió con el pintor italiano Giuseppe Agujari, primer maestro de otrxs artistas contemporáneos como Sofía Posadas, María Obligado y Eduardo Schiaffino.⁶ A comienzos del siglo XX, Eugenia se trasladó a Europa y continuó con su formación (Fig. 5).⁷ Allí tuvo acceso a prácticas con modelo vivo, experiencia de la que resultaron varios estudios y obras de desnudos y semi-desnudos masculinos y femeninos. En Paraguay, donde vivió algunos años desde 1931, tampoco interrumpió la producción artística (Fig. 6). Se mantuvo profesionalmente activa hasta el final de su vida en Buenos Aires, en agosto de 1952. La trashumancia de Eugenia no la limitó sino que, al revisar las obras que produjo, es posible concluir que más bien la inspiró.⁸

4 El Museo Histórico Sarmiento conserva obras de Eugenia que datan desde 1879, es decir, realizadas a partir de sus 19 años, lo que da cuenta de su temprana vocación artística. Se trata de estudios iniciáticos que corresponden, principalmente, al copiado de los modelos reproducidos en las estampas litográficas para la enseñanza del dibujo que circularon profusamente durante el siglo XIX y que provenían, en gran medida, de Francia. Algunas de las estampas que poseía Eugenia formaban parte de la serie “Modelos clásicos” del Curso Elemental de dibujo editado por el imprentero francés especializado en ese rubro, Jean Monrocq. El logo del editor en algunas láminas así como el cotejo de los dibujos de Eugenia con la Colección de Estampas de la Academia de Bellas Artes de Puebla disponible online (<http://www.bellasartespuebla.buap.mx:8181/apps/estampas/index.xql>) permitieron arribar a estas conclusiones.

5 Según Julia Ottolenghi (1944), a Procesa —en tanto docente de dibujo en la escuela de la que Eugenia formaba parte del alumnado— le llamó la atención “la perfección con que todas las alumnas sombrean los diseños que realizan de sus casas. Indaga. Y al descubrir que es su sobrina Eugenia la ejecutora de los trabajos de sus compañeras, la guía en el aprendizaje del dibujo, que por experiencia sabe, facilita la pintura” (1944: 30).

6 Agujari y D. F. Sarmiento se vincularon profesionalmente en el marco del proyecto de la fundación de una Academia Nacional de Bellas Artes durante la presidencia del sanjuanino. Si bien el plan no se concretó, Agujari viajó a Italia en 1873 encomendado por Sarmiento para este propósito. Véase Giuseppe Agujari (1874), García Martínez (1963), Rodrigo Gutiérrez Viñuales (1997) y Roberto Amigo (s.f.).

7 En 1906, Eugenia y Elena acompañaron a su hermano Augusto a Europa en el ejercicio de sus misiones diplomáticas. Allí residieron durante décadas, incluyendo los años de la Primera Guerra Mundial. “La estadía da sus frutos en la ya hábil pintora. Toma lecciones de grandes maestros, visita museos con su hermano [...]” (Ottolenghi, 1944: 5).

8 Produjo paisajes de Buenos Aires (Mar del Plata, el Delta del Tigre, Zárate, San Isidro, San Martín, el barrio porteño de Recoleta), Córdoba (Santa María, Cosquín, Tanti), Entre Ríos (Goya), Paraguay, Bélgica y Países Bajos, entre otros.



Figura 2: Izquierda: Monrocq Frères, [Rome / C], siglo XIX, litografía sobre cartulina, 52 x 34,8 cm., Biblioteca Histórica José María Lafragua (Colección Estampas de la Academia de Bellas Artes de Puebla, ID ABA-0157), México. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, 21 de julio de 1880, carbonilla sobre papel, 44,5 x 29 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1189), Argentina.



Figura 3: Izquierda: Monrocq Frères, [Cérès / C], siglo XIX, litografía sobre cartulina, 52 x 35,5 cm., Biblioteca Histórica José María Lafragua (Colección Estampas de la Academia de Bellas Artes de Puebla, ID ABA-0185), México. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, 18 de marzo de 1880, carbonilla sobre papel, 46 x 29 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1191), Argentina.



Figura 4: Monrocq Frères, Sin título, siglo XIX, litografía sobre cartulina, 35 x 51.1 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1208), Argentina.



Figura 5: Eugenia Belin Sarmiento, Paisaje bajo la nieve, c. década de 1910, óleo sobre tela, 35 x 47 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1006), Argentina.



Figura 6: Eugenia Belin Sarmiento, *Naranjas*, c. década de 1930, óleo sobre tela, 68 x 88 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1046), Argentina.

A lo largo de su trayectoria, fue legitimada por el campo del arte contemporáneo, en una época en que las instituciones y el mercado obstaculizaron la inserción profesional de las mujeres. Además de haber sido reconocida por una clientela que le encargó y compró trabajos, exhibió obra propia en muestras y certámenes desde muy joven, y recibió diversos premios. En 1882 participó de la Exposición Continental con su primer cuadro —un óleo titulado *Dolorosa*— y con “un cojín de raso pintado (...) dedicado a su hermano Augusto Belin Sarmiento” (Ottolenghi, s.f., 3). Expuso en el Salón de Pintura organizado por su abuelo materno en San Juan (1884) y participó en varias exposiciones colectivas. Para 1885, Eugenia ya había vendido obras de su autoría a un particular y trabajaba por encargo para el gobierno de San Juan (Gluzman, 2014). El 1 de enero de 1886, D. F. Sarmiento organizó en su casa de Buenos Aires una recepción con la exhibición de obras de la artista.⁹ La 1ª Exposición Anual de Pintura, Dibujo y Escultura para artistas de América del Sur de 1893 contó con producciones suyas. Fue parte de la comisión de pintura de la “Sección feminista” de la Exposición Nacional de 1898 en Buenos Aires. En la misma ciudad, participó en la Exposición Internacional del Centenario celebrada en 1910, lo que le valió un bronce por su óleo *Geraniums y vaso cobre* (Fig. 7).¹⁰ En 1912 se convirtió en la primera artista sanjuanina en ser incluida en el Salón Nacional. Participó como expositora en el Salón del Ateneo en cada convocatoria, experiencia que le significó galardones.¹¹

⁹ Elena y Eugenia hicieron un racconto de aquella velada a Julia Ottolenghi [1938].

¹⁰ El hermano de Eugenia destaca este galardón al registrar la obra *Geraniums y vaso cobre* en el inventario de bienes donados al Estado Nacional (Belin Sarmiento, 1936). También lo dejó asentado la propia Eugenia en un manuscrito al que aludiré más adelante. En el Catálogo de la Exposición la obra figura listado como *Geranios* (Catálogo de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910: 55).

Agradezco a Laura Malosetti Costa por su colaboración en el proceso de identificación de la *plaque* que le fue galardonada a Eugenia y que se conserva en el Museo Histórico Sarmiento.

¹¹ Tal como apuntó Trasforini (2021), “incluso las artistas de los siglos pasados, aquellas olvidadas y luego recuperadas, también han tenido momentos de fama, gloria y notoriedad en su propio tiempo” (2021: 63). Tal como asentó Belin Sarmiento (1936), una de las obras premiadas de Eugenia es *Niñita serrana de Córdoba*, la cual, sin embargo, ha sido desplazada de la historiografía local (Fig. 8).



Figura 7: Ernesto de la Cárcova, *Exposición Internacional de Arte*, 1910, plaquette en bronce fundido, 8,8 x 6,7 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 370), Argentina.



Figura 8: Eugenia Belin Sarmiento, *Niña serrana de Córdoba*, [1903], óleo sobre tela, 65 x 51 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 990), Argentina.

Actualmente, su obra se encuentra desperdigada entre colecciones privadas en América Latina y Europa, y en instituciones públicas de Argentina como el Museo Histórico Sarmiento (Ciudad de Buenos Aires), el Museo Casa Natal de Sarmiento (San Juan), el Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc" (Santa Fe), el Museo Provincial de Bellas Artes "Franklin Rawson" (San Juan), el Honorable Congreso de la Nación Argentina (Ciudad de Buenos Aires), el Museo Casa Rosada (Ciudad de Buenos Aires), la Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires), la Biblioteca Popular y Municipal Domingo Faustino Sarmiento de San Miguel (Buenos Aires), la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires (Buenos Aires), el Club del Progreso (Ciudad de Buenos Aires), la Escuela Naval Militar de la Argentina (Ciudad de Buenos Aires), en escuelas normales de distintas provincias de Argentina y en otras instituciones (Figs. 9 y 10). En el extranjero, el Musée Rodin (París) posee una obra de Eugenia (Fig. 11).



Figura 9: Eugenia Belin Sarmiento, *[Niñas con perro]*, [1882], óleo sobre tela, Museo Casa Natal de Sarmiento (CNS 229), Argentina.



Figura 10: Eugenia Belin Sarmiento, [Sarmiento], 1911, óleo sobre tela, 79 x 69 cm., Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" (Inv. 264), Argentina.



Figura 11: Eugenia Belin Sarmiento, *[Portrait de Sarmiento]*, 1896, óleo sobre tela, 54.7 x 45.5 cm., Musée Rodin (Inv. P.07268), Francia.

Son pocos los datos que se conocen de la vida privada de Eugenia y no existe constancia de que se haya casado y/o formado familia.¹² Fue particularmente cercana a sus hermanxs Augusto y Elena, con quienes compartió intereses, años de vida en el exterior y con quienes convivió hasta la muerte de cada unx (Fig. 12). Documentos conservados en el Museo Histórico Sarmiento dan cuenta de que ambas cultivaron un vínculo de amistad con Julia Ottolenghi, profesora oriunda de San Juan, poeta y cuentista, estudiosa de Sarmiento y autora de diversas publicaciones dedicadas a este y, hacia el final

¹² Este dato resulta pertinente en tanto, siguiendo a Nochlin ([1971] 2007), “entonces como ahora [...] la elección para las mujeres siempre parece estar entre el matrimonio y una carrera” ([1971] 2007: 35). Para una mujer en ese entonces no acceder al matrimonio sería rechazar aquello que Pollock señaló como la noción burguesa dominante “de que el lugar de la mujer consiste en la crianza de los hijos —“no serás artista, sólo tendrás bebés”— [...]” ([1988] 2007: 78), pues “los hombres crean arte, las mujeres sólo tienen bebés” ([1988] 2007: 49) de acuerdo a un falso argumento funcional a la reiterada exclusión femenina del campo artístico.

de su vida, jefa del Archivo del MHS. En el borrador de un artículo para la revista *El hogar*, Ottolenghi ([1938]) explicó que eran amigas “[...] por tradición de familia (Eugenia fue la confidente de mi madre)” ([1938]: 1) y por los gratos momentos que compartía con las hermanas Belin Sarmiento. Un obsequio de Eugenia a Ottolenghi da cuenta de esta cercanía entre ambas (Fig. 13).



Figura 12: Autoría no identificada, [Señoritas Helena y Eugenia Belin Sarmiento, nietas del gran maestro, en su coqueto y moderno departamento con nuestro redactor], *Caras y Caretas. Semanario festivo, literario artístico y de actualidades* XLI, no. 2084 (1938): 81, Biblioteca Nacional de España. Detalle.



Figura 13: Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, s.f., tinta y acuarela sobre papel, Museo Histórico Sarmiento (Fondo Museo Histórico Sarmiento. Unidad de conservación “Escritos y papeles de la Prof. Julia Ottolenghi”, número de orden 70 [en proceso de identificación archivística]), Argentina.

El periódico feminista de entresiglos *La columna del hogar* revela una faceta poco explorada de Eugenia: su vínculo con el movimiento feminista argentino.¹³ En la edición del 17 de agosto de 1902, este medio publicó una extensa crónica de la última reunión del ejecutivo de la Comisión Nacional de Mujeres (CNM) celebrada el 11 de ese mes. Eugenia aparece en la nómina de “Socias protectoras é invitadas” [sic] que asistieron al mitín (Autoría no identificada, 1902). También participó su hermana Elena en calidad de delegada de la Sociedad Protectora de Huérfanos Militares de la Capital Federal, así como en otros encuentros de la CNM.¹⁴

La influencia de su abuelo materno en los comienzos de la carrera de Eugenia es innegable. La instó a continuar con su deseo artístico, le facilitó un espacio en el que ejercer el oficio, le posibilitó disponer de tiempo y medios materiales para abocarse a ello, la acercó a un maestro pintor, le proporcionó contactos de potenciales clientes, así como de personajes públicos que podrían colaborar en hacerla conocida en el ambiente, y generó oportunidades para difundir su producción. La misma Eugenia reconoció en reiteradas oportunidades la importancia de Sarmiento en tanto facilitador de ciertos recursos y oportunidades, por la disciplina y rigurosidad que le inculcó en sus estudios artísticos, así como por el acompañamiento y devoluciones críticas de sus ejecuciones. Si bien fue su tía Procesa

quien me inició en la pintura, los juicios de abuelito eran los que en realidad a mí me daban la pauta de mis progresos. ¡Y cómo me alentaba!... El 1ro. de enero de 1886, dió una recepción en su casa de la calle Cuyo, para celebrar una exposición de mis obras, especialmente de mis retratos (Ottolenghi, [1938]: 1).

En otra oportunidad, Eugenia relató que

Cuando yo estudiaba dibujo, abuelito visitaba mi “atelier” todas las mañanas antes de dirigirse a sus ocupaciones y, confrontando las fotos o yesos que yo copiaba, me hacía cariñosas advertencias y me aconsejaba, dirigiendo mis naturales inclinaciones. Yo sentía su presencia en el estudio, pues respiraba muy fuerte y tenía que apresurar mi “toilette” porque le disgustaba no encontrarme trabajando. Cuando le complacía algo no me permitía tocarlo más.

— ¡Basta ya, está muy bien así, no lo toques más! — exclamaba entusiasmado... (Manguado Escalada, 1938: 11).

Todas estas condiciones de privilegio derivadas de la clase y familia a las que perteneció Eugenia no restan mérito a la trayectoria profesional que supo desarrollar. Sin embargo, un repaso por la historiografía del arte local desde principios del siglo XX hasta la actualidad da cuenta de otras elecciones conceptuales a la hora de relatar a la artista. Es posible enmarcarlas en el paradigma que advirtió Nochlin respecto de que en el campo de esta disciplina se aceptó y adoptó “[...] el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte

¹³ A lo largo de sus años de existencia —1899-1902 de acuerdo a Vicens (2015), 1899-1905 según Longa, Miño y Tarasiuk (2018)—, *La columna del hogar*, revista escrita y editada íntegramente por mujeres, funcionó como una usina de ideas feministas que difundió las acciones y propuestas de movimientos locales e internacionales. Sistemáticamente publicó novedades y extensas crónicas de las reuniones del Consejo Nacional de Mujeres (CNM) fundado en el año 1900 por la primera médica recibida en Argentina, la Dra. Cecilia Grierson, junto a otras mujeres que conformaban la Sociedad de Beneficencia de la Capital Federal. Asimismo, tal como dió cuenta Vignoli, *La columna del hogar* acogió en sus oficinas a la sub-comisión de Prensa y Propaganda del CNM.

¹⁴ Al momento de publicación de este trabajo no he hallado otros datos ni fuentes que permitan ahondar en el involucramiento de Eugenia en el movimiento feminista de comienzos de siglo.

[...]”, el cual, inevitablemente, perfora el acto intelectual ([1971] 2007: 17). A nivel local, Laura Malosetti Costa (2000) observa que los relatos historiográficos de las artes plásticas de entresiglos carecen de artistas mujeres y sentenció que “el arte como práctica profesional fue entendido como un asunto de hombres” (2000: 1). Esta problemática se torna más explícita a través de los resultados del relevamiento bibliográfico encarado por Ana Hib (2016) con el propósito de evidenciar la desproporción entre la inclusión de artistas varones y de artistas mujeres en las historiografías locales. Y, más específicamente, en cuanto a la artista aquí estudiada, tal como identificó Gluzman (2016), “escribir sobre Eugenia Belin Sarmiento [...] ha sido siempre escribir sobre su abuelo” (2016: 114). Si bien formó parte del selecto grupo de artistas mujeres en ser incluido en los primeros estudios de la disciplina, los relatos sobre ella no escaparon del sesgo y distorsiones propios de la subjetividad androcéntrica que los atraviesa.

En la historiografía local, entonces, se advierte una tendencia a mencionar a Eugenia por su ilustre segundo apellido en detrimento de sus habilidades propias y de su producción artística en los relatos iniciáticos y canónicos de la disciplina historiográfica argentina. La persistencia casi centenaria de incluir al abuelo materno en los relatos sobre Eugenia puede pensarse a la luz del concepto de “linaje paterno” (o “patrilinaje”) descrito por Mira Schor (2021) para dar cuenta de una operación propia de la cultura patriarcal. El mecanismo consiste en la mención de algún personaje masculino (sea un artista o referente en otra disciplina) como figura de autoridad que faculta la legitimación de una mujer (artista): “la legitimación se establece por el padre” (Schor, 2021: 111). Esto mismo se observa en el caso de Eugenia: la narrativa androcéntrica se asentó cómoda y acríticamente a lo largo de las décadas valiéndose de este mecanismo. De acuerdo a esta perspectiva, la artista le debe sus conocimientos y dotes a su abuelo, el célebre Sarmiento. Sin dedicarse al oficio artístico ni haber producido alguna obra en su vida, estas narrativas posicionaron a Sarmiento como poseedor de los conocimientos y sensibilidad que le inculcó a su nieta.

El pionero de esta forma de historización local fue Eduardo Schiaffino, quien en *La pintura y la escultura en Argentina* (1933) le dedicó a Eugenia (y, en mayor medida, a su abuelo materno) un breve apartado en el capítulo “1873. El presidente Sarmiento y la enseñanza artística”.¹⁵ Allí argumenta que las facultades de Eugenia habrían sido cortesía de su abuelo, y que “[a] la nieta del grande argentino, le ha correspondido la suerte de pintar sus mejores retratos” (Schiaffino, 1933: 229), así como “Ha pintado también flores y paisajes”. De esta forma, Schiaffino expresa que Eugenia se dedicó a algunos de los llamados “géneros ‘menores’ de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta” a los que las mujeres fueron tradicionalmente restringidas (Nochlin, 2007: 30). Asimismo, sugiere que no podría haber habido una Eugenia sin un Domingo Faustino Sarmiento. Así es como los historiadores del arte argentino incorporaron a Eugenia: mediante la subordinación de sus habilidades artísticas a una figura masculina. Tan solo cinco años después, el crítico de arte José León Pagano presentó su propia versión de la historia del arte local bajo el título *El arte de los argentinos* (1937). Pagano confeccionó su propio canon de artistas conformado, principalmente, por hombres. Entre las pocas artistas mujeres que incluyó se encuentran Procesa y Eugenia, a quienes abordó en el capítulo que tituló “Sarmiento y el arte en San Juan”. Se observa, de esta manera, que Schiaffino y Pagano desplegaron el mismo mecanismo discursivo: supeditar el relato historiográfico a la figura de Sarmiento, en función de quien se justifica la mención a Eugenia.

¹⁵ A propósito de cómo Schiaffino trabajó el caso de Eugenia en aquel libro, ver Gluzman (2018) y Daverio (2024).

En esa operación, reducen la producción de la artista a los retratos del abuelo y subordinan el *expertise* y trayectoria profesional de esta a la influencia de su abuelo materno (Fig. 14). “Vivió la nieta en el gran culto de su abuelo. Lo retrató una y otra vez. [...] Lo miró con devoción y lo pintó con el alma puesta en sus ojos. Su obra mejor, su obra toda, está en la iconografía del prócer” (1937: 227), sentenció Pagano. De esta manera se fue afianzando el mito de que Eugenia debía su carrera y habilidades artísticas al insigne abuelo materno, y que se dedicó únicamente a la pintura de retratos (mayoritariamente de DFS), de flores y paisajes. Una narrativa que, asimismo, se desentiende de los múltiples reconocimientos que la artista obtuvo en vida, inclusive décadas antes de que estas historias del arte fueran escritas.¹⁶

Resulta interesante contraponer los discursos que se desprenden de estos relatos fundacionales a otros producidos tanto previa como contemporáneamente a aquellos. Citaré tres casos. En 1889, en un texto sobre la rutina cotidiana del por entonces anciano estadista sanjuanino, Pablo Lascano (1889) mencionó que aquel visitaba a su nieta Eugenia en su *atelier* cada mañana. “Eugenia trabaja con suma dedicación” (1889: 58), afirmó Lascano, lo que la configura en una obrera del arte. Y añadió que Sarmiento se sentaba “á su lado á observar las enérgicas pinceladas con que aquella llena los ámplios lienzos que le van dando un nombre merecido” [*sic*] (Lascano, 1889: 58), sin la necesidad de atribuirle al abuelo la cualidad de maestro de su nieta. Lascano, entonces, tempranamente relata a Eugenia como una trabajadora comprometida que, por su propio esfuerzo, logra abrirse camino profesionalmente, en lugar de confeccionar una trama en la que ella fue simplemente receptora de los conocimientos y bondades de su abuelo en materia artística.

Más de treinta años antes de la publicación del libro de Schiaffino, *La columna del hogar* publicó un artículo titulado “La pintura en San Juan” (1902). La autora, Etelvina Flores, reflexionó sobre la inspiración que el paisaje sanjuanino ha tenido sobre artistas locales de renombre como

señora Procesa S. de Lenoir, *señorita Belin*, señora Bilbao, señorita Keller, señorita Durán, señora Tránsito de Salas, señorita Celia Torres, hija del pintor Torres, etc. [las itálicas son mías].

[...]

Sí, ellas nos han legado verdaderas obras de arte, y ¡cosa singular! todos hechos por manos de la mujer! Sin embargo, con cuánta injusticia se acusa de frívola y débil á la mujer, y en tanto se cuentan por millones los hombres frívolos y débiles [*sic*] (1902: 164).

De este texto resultan sugestivas varias cuestiones: por un lado, que fuera una mujer quien visibilizó la situación desfavorable e inequitativa de las artistas mujeres en comparación a sus colegas varones. Flores reivindicó tempranamente a un grupo de pintoras cuya obra, a su vez, sirve de inspiración a otrxs:

Muchos ya, para honra de la pintura patria, han fecundado sus anchos surcos con la simiente de su ingenio, recogiendo los frutos de oro que admiramos en los cuadros de nuestras comprovincianas [...] (1902: 164).

¹⁶ Gluzman (2016) advirtió la tendencia de mencionar a Eugenia por su ilustre segundo apellido en detrimento de su producción artística en otros relatos significativos de la disciplina escritos en el mismo siglo (entre ellos, Cayetano Córdova Iturburu [1958] y César Guerrero [1987]), mientras que en otros estudios fue omitida (por ejemplo, Romero Brest [1951] y Payró [1962]).

Luego, es interesante observar que, décadas antes de la aparición de los textos canónicos de historia del arte argentino y los discursos y mitos androcéntricos que instalaron, alguien —una mujer— eligió legitimar a Eugenia por sus habilidades artísticas y no por su vínculo con un hombre. De hecho, optó por nombrarla únicamente por su primer apellido paterno omitiendo el materno que remite directamente a Domingo Faustino. Tampoco menciona a otros varones para validar o reconocer la labor de las artistas a las que aludió (con excepción de Celia Torres). Otras formas de pensar e historizar a las artistas mujeres siempre fueron posibles.

Julia Ottolenghi, contemporánea de Schiaffino y Pagano, también ofreció su propia mirada sobre Eugenia. Sus escritos se suman, con cierta ambigüedad a las hipótesis de lectura de los estudios paternalistas de aquellos autores. A fines de 1944, un artículo de su autoría denominado “Eugenia, discípula de Sarmiento” fue publicado por la revista ilustrada *El Hogar* (Fig. 14). En el MHS existe un borrador de este texto (Ottolenghi, [1944]), originalmente titulado “La última alumna de Sarmiento”, que incluye correcciones manuscritas de la propia autora que evidencian algunos leves pero interesantes cambios respecto de la versión publicada. Si en la primera versión del título explicita el vínculo y la influencia del prócer sobre la artista (cuya identidad queda omitida), en la titulación del artículo impreso Eugenia no sólo aparece mencionada, sino, además, antes que su abuelo. En ambos casos, de todos modos, se repite la idea de que Sarmiento fue un personaje crucial en tanto mentor de su nieta. A lo largo del texto, Ottolenghi pendula entre las lecturas hegemónicas instaladas por los historiadores del arte local y una tímida voluntad de tensionar aquellos relatos al dejar constancia de la extensa y diversa producción de Eugenia. En este sentido, Ottolenghi fue la primera en hacer mención a la prolífica obra de la artista, quien “[...] ha dedicado silenciosamente los afanes de su vida a realizar una obra pictórica que comprende 220 cuadros (retratos, paisajes, figuras, naturalezas muertas, composiciones diversas)” (1944: 30). Esta información dialoga con la decisión editorial de incluir las reproducciones de tres obras de Eugenia de las cuales ninguna de ellas toma a Sarmiento como motivo. Hasta ese entonces, no habían antecedentes que dieran cuenta de la copiosa producción artística de Eugenia y de su versatilidad, lo que implica una posición disruptiva por parte de Ottolenghi con respecto a las narrativas canónicas como las de Schiaffino y Pagano. Asimismo, introduce otra novedad respecto de estos al incluir cuadros de Eugenia que escapan al recuerdo y homenaje de su antepasado prócer. Sin embargo, el mensaje que se desprende de la conjunción de estos datos (es decir, que Eugenia cultivó una trayectoria profesional que se desamarró del *leitmotiv* sarmientino) colisiona con el rumbo que toma el estudio, puesto que Ottolenghi estructura el relato sobre la artista a partir del abuelo materno, acercándose a las perspectivas patriarcales de la historia del arte. Incluso recurre a la voz de dos hombres a modo de citas de autoridad respecto del talento de la artista. Finalmente, cierra la versión original con una expresión de deseo algo críptica: “Su modestia podría volverse concesión y dejarnos admirar su obra completa, dentro del marco adecuado” ([1944]: 6) (marco del que no explicita ni explica a qué refiere ni qué implicaría). Esto resulta interesante por varias razones. Por un lado, cabe preguntarse por qué esta idea no fue incluida en el artículo publicado. Luego, es llamativo que a través de esta formulación Ottolenghi arengara a una futura reivindicación de la extensa y dedicada trayectoria de Eugenia sugiriendo, a su vez, que sería la misma artista quien obstaculiza el conocimiento de su diversa obra. Sin embargo, años antes de la redacción de aquel texto, Eugenia ya había donado un gran porcentaje de sus producciones artísticas al Estado Nacional, algunas de las cuales se encontraban exhibidas en las salas del Museo Histórico Sarmiento al momento de publicación de este artículo (Bucich Escobar, 1943).

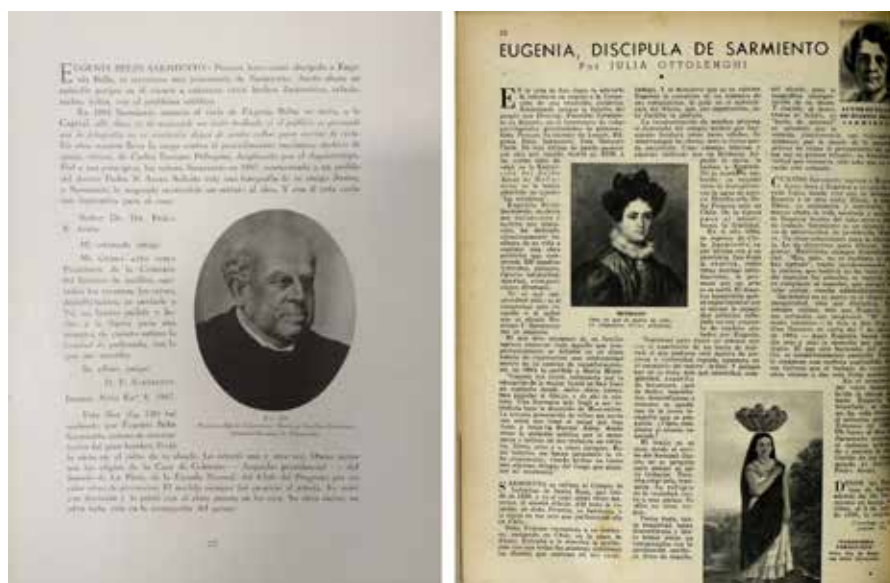


Figura 14: Izquierda: José León Pagano, "Eugenia Belin Sarmiento", en *El arte de los argentinos*. Tomo I. Desde los aborígenes hasta el periodo de los organizadores (Buenos Aires: Edición del autor, 1937): 227, Museo Histórico Sarmiento (MHS BB 4540), Argentina. // Derecha: Julia Ottolenghi, "Eugenia, discípula de Sarmiento", *El hogar*. Ilustración semanal argentina XL, no. 1835 (1944): 30, Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", Argentina.

Décadas más tarde —con el revisionismo histórico feminista ya consolidado— en los escritos sobre Eugenia frecuentemente se reitera que su rasgo más destacable consistiría en haber sido "nieta de", y se reproduce el mito de que, como deudora de sus atributos artísticos al abuelo (interesante contrapunto con el mito reservado a los "genios" del arte descrito por Nochlin: los varones prodigios que tempranamente manifestaron habilidades artísticas excepcionales e innatas), se abocó a generar iconografía vinculada a él. Las distorsiones intelectuales que Nochlin evidenció a comienzos de los años setenta no fueron del todo corregidas. Son múltiples los ejemplos que demuestran la vigencia plena e intacta de una perspectiva con vestigios patriarcales, por ende, anacrónica y con una patente parcialidad. Resulta importante destacar que, frente a este tipo de abordajes, en los últimos años ha habido otras propuestas de historizar a Eugenia (no casualmente, desarrolladas por mujeres) en un marco teórico que ofrece herramientas alternativas y enriquecedoras.¹⁷ En este sentido, Gluzman hizo un decisivo aporte al echar luz sobre la figura de esta artista desde una perspectiva de la historia del arte con lectura feminista. En el apartado que le dedicó, titulado "Eugenia Belin Sarmiento y la 'verdadera imagen' del prócer", menciona la productividad de Eugenia en cuanto a la abundancia de sus creaciones artísticas, a algunos premios con los que fue distinguida, y a la cantidad de clientes que tuvo en vida. Relata, asimismo, un episodio de recuperación fortuita de una obra de Eugenia descartada en un volquete de basura, al cual toma como símbolo del desdén y desconocimiento generales respecto a las artistas mujeres y sus creaciones. Sin embargo, a lo largo de los párrafos vuelve reiteradamente sobre las figuras del abuelo (al que alude solapadamente en el título del apartado en cuestión) y del hermano de Eugenia, lo que eclipsa el estudio de los aportes de la artista al campo en el que logró profesionalizarse

¹⁷ En este punto resuena el eco de una inquietud formulada por Pollock (2010) que se mantiene vigente: "¿Por qué sólo las mujeres historiadoras del arte son las únicas que persiguen crear una historia del arte expandida en la que hacer visibles a hombres y mujeres artistas de todas las culturas?" (2010: 61).

e insertarse en vida. A pesar de ello, cabe destacar el mérito de este trabajo que consolidó un camino para el conocimiento de mujeres artistas locales relegadas al olvido. En línea con la premisa conceptual de aquella investigación, Gluzman curó la exhibición *El cánón accidental: mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (2021) realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes. Su recorte hizo foco en tres obras que desafían el discurso predominante según el cual Eugenia no fue más que la “pintora de un prócer” cuyas producciones más valiosas son los retratos de su abuelo materno. Para ello seleccionó e incluyó en la exhibición dos óleos (*Retrato de María Amelia Sánchez* de 1891, y *Amapolas rojas*, s.f.) y un pastel sobre papel (*Desnudo en el parque*, de 1908), demostrando que Eugenia cultivó distintos géneros pictóricos (el retrato, la naturaleza muerta, el desnudo y el paisaje) y que no se limitó a la creación de imagería del prócer sanjuanino. Esos géneros fueron, efectivamente, trabajados por Eugenia, pero un repaso por la totalidad de su producción da cuenta de que fue una artista curiosa e inquieta, con una búsqueda expansiva que excedió la obra de caballete.



Figura 15: Eugenia Belin Sarmiento, [*Paisaje Río Amstel de Holanda*], s.f., óleo sobre tela y madera, 155 x 125 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1071), Argentina. // Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, s.f., vidrio soplado con pigmentos ejecutado por la Fábrica Murano, 10 x 4 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 7/25/1), Argentina. // [Eugenia Belin Sarmiento], Sin título, s.f., bordado con seda y canutillos sobre terciopelo, 18 x 26 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 276), Argentina. // Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, s.f., pintura sobre porcelana, 22,5 cm, Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1116), Argentina. // Eugenia Belin Sarmiento, [*Arroyo Toro*], 1887, óleo sobre madera, 40,5 x 28,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 172), Argentina.

Eugenia exploró diversos géneros, estilos, formatos y materialidades (Fig. 15). Trabajó con óleo, lápices de óleo duro, tinta, lápiz, pastel, acuarela, carbonilla, y la lista tal vez podría seguir. Asimismo, experimentó con soportes de distintos formatos: desde pequeñas piezas hasta cuadros de grandes dimensiones. Y, a su vez, eligió no limitarse al lienzo y al papel sino explorar diversas materialidades como la realización de piezas en vidrio y la pintura sobre madera (en objetos tan diversos como biombos y una

paleta de pintora, por ejemplo), sobre marfil, panderetas, cristal y porcelana.¹⁸ En consecuencia, además de pintora y dibujante, fue creadora de piezas que se inscriben dentro de las artes decorativas. En el Museo Histórico Sarmiento existen bordados sobre terciopelo con hilos de seda y canutillos atribuidos a Eugenia, por lo que también habría sido bordadora. Experimentó, a su vez, con la dimensión plástica del libro como objeto, convirtiéndose en co-autora material de un encuadernado heteróclito de textos mecanografiados en diálogo con tarjetas postales adheridas. Su intervención consiste en un dibujo realizado a pluma y, presuntamente, en una serie de bordados.¹⁹ De corroborarse que, efectivamente, ejecutó una obra en el techo de la Biblioteca de La Plata, podríamos sumar “muralista” a la lista.²⁰ Finalmente, a sus 78 años incursionó por primera vez en la escultura:

Y como prueba definitiva del auténtico talento artístico de Eugenia Belin Sarmiento, está el busto de Sarmiento que en 1938 modeló en memoria del abuelo prócer, su primera obra escultórica ejecutada a avanzada edad, sin guía, sin conocimiento alguno de la técnica de tan difícil arte plástico. (Ottolenghi, [1944]: 6) (Fig. 16).

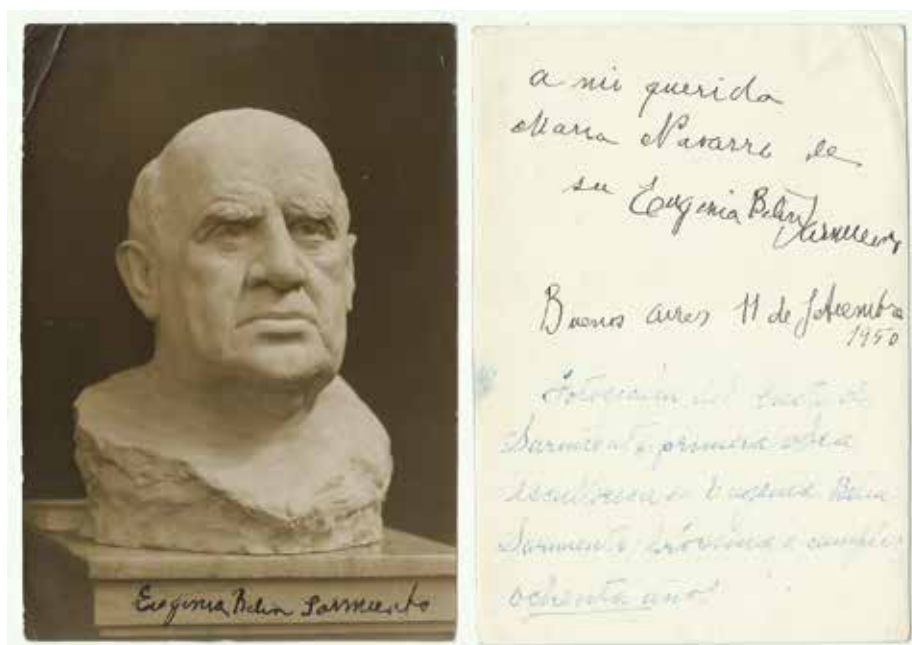


Figura 16: Autoría no identificada, Sin título, [1950], gelatina sobre papel, Museo Histórico Sarmiento (Fondo Museo Histórico Sarmiento. Caja 94, número de orden 10 [en proceso de identificación archivística]), Argentina.

¹⁸ El Museo Histórico Sarmiento conserva piezas realizadas por Eugenia de casi todas esas materialidades y tipos. A su vez, su hermano Augusto dió cuenta de la diversa obra de Eugenia en distintas publicaciones como, por ejemplo, al mencionar la existencia de “Bols con platillos Murano. Fue ejecutado el juego en la fábrica con indicaciones de Eugenia Belin Sarmiento” en el listado de piezas donadas al Estado Nacional. Belin Sarmiento, op. cit. (1936).

¹⁹ La idea de Eugenia como co-autora de esta peculiar pieza es una hipótesis desarrollada por Inés de Mendonça (2025). Agradezco a la autora la gentileza de compartirme su trabajo inédito al momento de escritura del presente estudio.

²⁰ Dorta (2022) recuperó el dato de la existencia de una unidad documental que forma parte de un expediente de 1887 en el que “La Biblioteca ‘La Plata’ pide autorización para encargar a los artistas Luis de Servi y Sta. Eugenia Belin Sarmiento la confección de un cuadro alegórico para el techo de una de las salas de lectura de su repartición (iniciador Biblioteca La Plata)” (2022: 166).

Durante la ejecución, una anciana Eugenia fue fotografiada en pleno acto artístico, tan solo cuatro años antes de su fallecimiento (Fig. 17). Esta foto —menos difundida que la más temprana en la que posó en su taller y, acaso, la segunda de ella trabajando que haya circulado públicamente— presenta una similitud y un contrapunto con aquella otra. En ambos retratos se muestra ejecutando su oficio y rodeada por la obra artística que ella misma produjo, demostrando su productividad. Pero en el caso de esta toma tardía, la iconografía reconocible de sus antepasados (el padre y el abuelo) la envuelve, a diferencia del otro retrato, como analizaré más adelante.

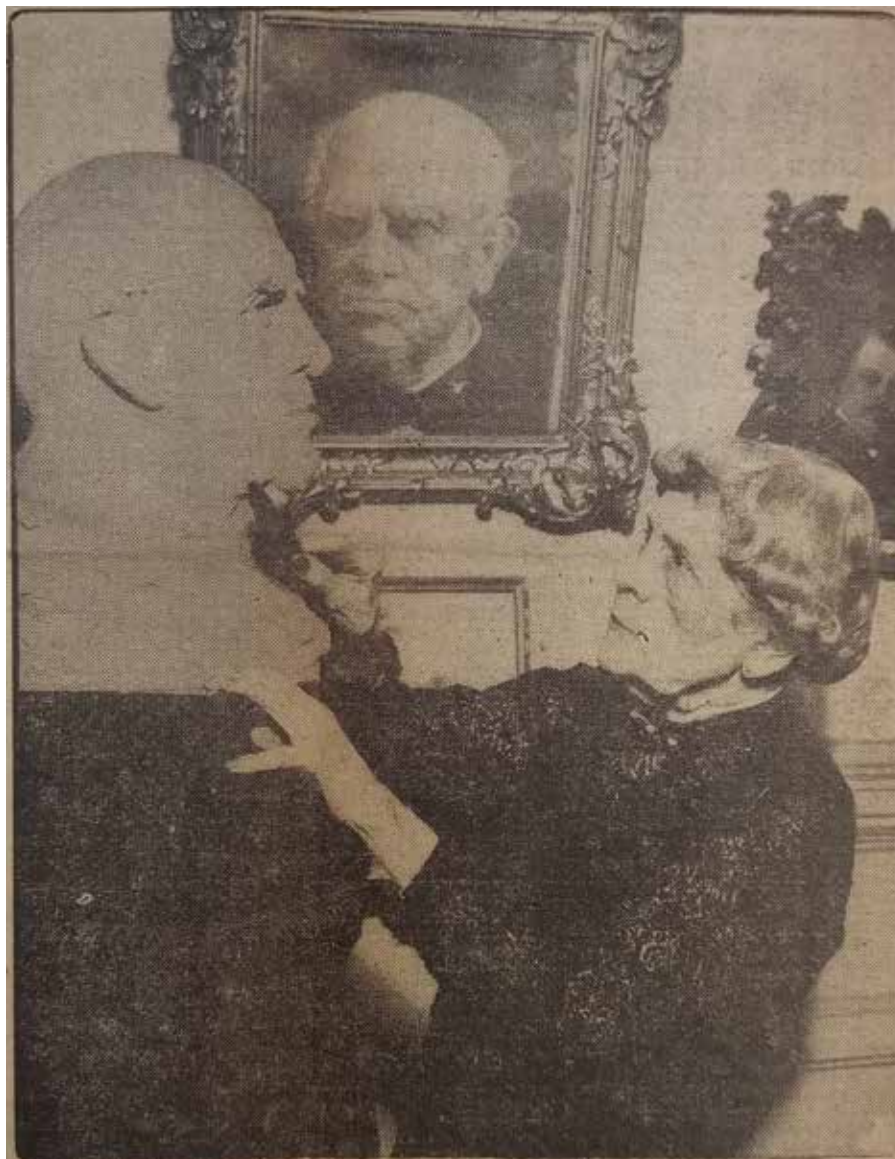


Figura 17: [Noticias Gráficas], Eugenia y el Busto del Abuelo, [1948], impresión fotomecánica sobre papel de diario, Museo Histórico Sarmiento, Argentina.

Hacia el final de su vida, Eugenia listó de puño y letra su obra pictórica así como los destinos de las mismas (a instituciones, a comitentes, a amistades y familiares, a personajes públicos, lo que permite dimensionar el interés que hubo por su obra a lo largo de su vida) (Belin Sarmiento, 1944). Una evocación de su abuelo materno da inicio a las intervenciones manuscritas al interior del cuaderno. En la primera página Eugenia transcribe fragmentos de una carta de Sarmiento a una amiga en la que le cuenta con orgullo sobre las artistas de su familia, su hermana y su nieta. A continuación, en la hoja siguiente, en un apartado titulado “Retratos de Sarmiento realizados por Eugenia Belin Sarmiento”, la artista registra 21 piezas realizadas desde 1885. Por su parte, el inventario del resto de sus obras al óleo, pastel y acuarela se conforma por más de 200 ejecuciones (lista ese número, pero algunos ítems aclaran la existencia de entre 6 y 12 ejemplares más), también producidas desde 1885 en adelante (Fig. 18). A esto habría que sumarle las decenas de dibujos y estudios en lápiz y pastel que se conservan en el mismo museo, así como otras obras no incluidas por razones desconocidas, aquellas que datan de antes de 1885 (excluyendo, así, a la ya mencionada *Niñas con perro* además de obras que ya habían formado parte de exhibiciones públicas), y otras que podría haber realizado después de la confección del listado.²¹ Estos datos resultan insoslayables y evidencian que, aún hoy, los textos y estudios sobre Eugenia arrastran ciertos vestigios (y mitos) inherentes a la historia del arte argentino tradicional como los analizados previamente.

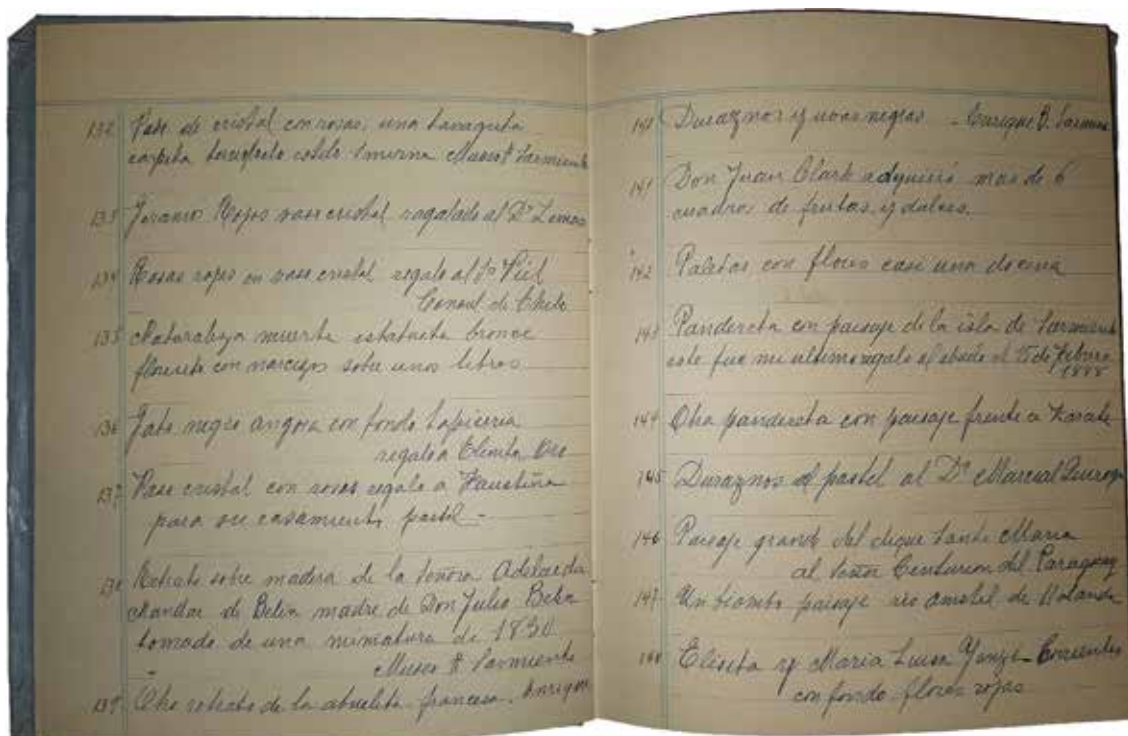


Figura 18: Cuaderno con listado manuscrito por Eugenia Belin Sarmiento de sus obras, [1944], Museo Histórico Sarmiento (Fondo Museo Histórico Sarmiento [en proceso de identificación archivística]), Argentina.

²¹ Algunas obras de Eugenia que se conservan en el MHS pueden consultarse online a través de <https://artsandculture.google.com/entity/g11fk4hq4r>

Finalmente, al abordar la figura de Eugenia es menester considerar algunos gestos que ella mismo desplegó. En primer lugar, buscó y logró insertarse en el campo artístico contemporáneo. La voluntad de inscribir su obra en distintos circuitos —como, por ejemplo, el exhibitivo— traduce un deseo por dar a conocer sus creaciones y que fueran institucionalmente legitimadas (en algunos casos, participando de certámenes). Asimismo, la decisión de comercializar sus producciones, de realizar obras por encargo y, en algunos casos, de donarlas implicó una circulación por circuitos privados e institucionales que ella misma incentivó. El interés por continuar formándose aun siendo una artista con décadas de trayectoria consagrada es otro testimonio del compromiso con el oficio, tal como atestiguan los estudios de desnudos y semi-desnudos que realizó en su estadía en Europa, cercana a los 60 años (Fig. 19). Por otra parte, la determinación temprana a la hora de firmar sus obras, bocetos y estudios en tanto símbolo autoral. Frecuentemente firmó como “Eugenia Belin Sarmiento”, sin sentir la necesidad de recurrir a un seudónimo.²² Luego, la voluntad de preservar intelectualmente su obra mediante el registro escrito del extenso corpus de producción pictórica y los variopintos destinos de la misma.²³ En línea con aquella documentación, la decisión de donar un porcentaje de las producciones artísticas al Estado argentino (incluyendo aquellas que se corren de la temática del abuelo prócer) también da cuenta del interés por preservar su legado y de que este pasara a formar parte del patrimonio nacional.²⁴ A través de esta herencia podría pensarse que Eugenia revela aquello que Gluzman (2021b) identificó como “un deseo de trascendencia e inscripción en el registro histórico” (2021b: 126) al analizar una iniciativa similar por parte de Sofía Posadas, colega y compañera contemporánea de Eugenia. Las donaciones de artistas mujeres en un contexto de entresiglos signado por un campo del arte predominantemente excluyente, da cuenta de una voluntad lúcida y concreta que comprende, asimismo, una mirada puesta en el futuro derrotero de su producción artística y documental. Con esta determinación de controlar el destino de lo que produjeron, habilitan “un acercamiento privilegiado a su autorrepresentación, es decir, al modo en que querían ser recordadas” (Gluzman, 2021b: 126). De esta manera, previnieron que su legado corriera el destino de aquello que Germaine Greer dió en llamar “the disappearing *oeuvre*” (1979: 139), es decir, la obra que desaparece, un rumbo frecuente al que las obras de artistas mujeres han sido condenadas a lo largo de la historia.

²² A propósito de la importancia de las firmas de las artistas mujeres como elemento fundamental para la identificación certera de sus obras permitiendo, así, dar conocer y estudiar a estas autoras y piezas, ver Greer (1979).

²³ El hermano de Eugenia, Augusto, asentó las obras donadas al MHS en dos publicaciones (1935, 1936), lo que equivale al registro más temprano y parcial del corpus total que se conoce a la fecha.

²⁴ Augusto también se preocupó por el destino de las obras de Eugenia tal como asentó en su último testamento (1945): “La artista y mi hermana Eugenia contribuirá con una parte considerable en éste Petit Museo y me parece equitativo que ambicione estar representado su arte en el Museo Nacional de Bellas Artes [...] y si fuese solicitada de distraer otras obras suyas apelo a su cariñoso recuerdo para dejar reunidas lo más que se pueda de su obra” (1945: 9). Por “Petit Museo” Augusto se refirió a un proyecto del que dejó expresado su deseo de materialización en este mismo testamento, el cual consistía en la creación de una institución dedicada a la memoria de su abuelo, D. F. Sarmiento, en caso de que la fundación del mentado Museo Histórico Sarmiento no se efectuase.



Figura 19: Izquierda: Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, 1919, lápiz sobre papel, 50 x 30 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1228), Argentina. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Sin título, s.f., pastel sobre papel, 45 x 32,5 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1278), Argentina.

Al retomar la ya mencionada insinuación de Ottolenghi respecto de que la modestia propia de la artista habría sido el motivo por el cual ella misma impidió el conocimiento de su obra no sarmientina, y al hacerla dialogar con las decisiones y voluntades de Eugenia enumeradas en el párrafo anterior, nos encontramos con una paradoja. Como fuere, mi hipótesis es que en el caso particular de Eugenia su decisión de firmar sus creaciones artísticas, así como dejar registro de ellas y legarlas al Estado Nacional para su preservación y difusión se alinearían y dialogarían con otro gesto intencional: hacerse retratar en su propio atelier acompañada por su profusa obra pictórica no sarmientina. Sobre esta fotografía indagaré a continuación con el objetivo de sumar otra dimensión de lectura sobre la imagen y sobre la protagonista.

› Las pistas en el retrato

La fotografía que propongo analizar (Fig. 1) pareciera ir a contracorriente de los diversos abordajes de la historia del arte canónica y patriarcal sobre Eugenia y su obra. Resulta significativo que las lecturas que esta imagen posibilita en tanto testimonio de cómo Eugenia eligió presentarse a sí misma como artista, hayan sido relegadas en función de un uso meramente ilustrativo. Sin embargo, al diseccionar la imagen encontramos múltiples elementos que vehiculizan ideas concretas relativas a la construcción de una identidad pública de la protagonista.

No hay datos certeros respecto del contexto de producción de esta fotografía. Además de la fecha exacta y de la autoría material, otras incógnitas pertinentes para interpelarla y pensarla cabalmente son: ¿en qué marco fue producida? ¿con qué fin? ¿de qué canales de circulación participó? ¿quién tomó las decisiones relativas a la puesta en escena fotografiada? Una hipótesis de lectura posible es que Eugenia sería la autora intelectual del proscenio de la imagen que vehiculiza un discurso sobre sí misma. No es caprichoso considerar que extrapoló su bagaje de habilidades y conocimientos como artista visual a otro plano bidimensional como la fotografía. Así como colaboró en cimentar determinada imagen identitaria y simbólica de su abuelo desde la iconografía, es factible pensar que desplegó una operación similar en torno a ella misma.

La materialidad de la copia que posee el Museo Histórico Sarmiento incluye algunas pistas (Fig. 20). En primer lugar, el soporte secundario contiene una inscripción manuscrita por debajo de la fotografía allí montada que reza: “Eugenia Belin Sarmiento en su taller”. Al cotejar con otros manuscritos suyos se observa que la caligrafía que conforma esa frase y la de otros escritos se asemejan fuertemente entre sí por lo que es posible atribuir la autoría de la misma a ella. Luego, la materialidad del positivo fotográfico proporciona información que permite ceñir el período en el que fue producida: el papel de gelatina de plata se inventó y comercializó a partir de la segunda mitad del siglo XIX. A fines de ese siglo, su uso ganó terreno por sobre la albúmina, el otro proceso fotográfico que llegó a dominar el mercado fotográfico décadas antes. A su vez, el soporte secundario de la copia incluye el membrete de la “Escuela Industrial de Nación — Taller Fotográfico”. Esta institución continúa en funcionamiento, se trata de la Escuela Técnica No 1 Otto Krause. Su fundación formal data de 1899 pero fue tras la inauguración de su actual edificio en 1909 que se implementó un nuevo plan de estudios que incluyó la adición de un “laboratorio fotográfico con cámara oscura y galería correspondiente” (Romanelli, 1987: 6).²⁵ En caso de que el retrato hubiera sido tomado por el Taller Fotográfico de la Escuela, tendría que haber sido realizado a partir de ese año. Sin embargo, para ese entonces, Eugenia ya estaría viviendo en Europa. Por otra parte, la fotografía fue realizada en el taller de la artista emplazado en la casa familiar —lugar que, según la propia Eugenia, no volvió a pisar desde 1911 hasta una visita que realizó hacia al final de su vida.²⁶ Por lo tanto, otra posibilidad es que el ejemplar aquí analizado se trate de una copia realizada por el Taller de la EIN.

²⁵ Al momento de publicación de este artículo no se ha identificado algún negativo que se corresponda con la fotografía en cuestión en el Museo Tecnológico “Ing. Eduardo Latzina” —dependiente de la Escuela Otto Krause—. Sí existen registros del funcionamiento del Taller de Fotografía de la Escuela hacia 1912. (Equipo del Museo Tecnológico Eduardo Latzina, correos electrónicos a la autora, 10 de febrero a 17 de julio de 2025). Por el momento no se ha podido constatar la fecha de vigencia del membrete que aparece en el soporte secundario —con ese diseño tipográfico en color rojo puntual—. Agradezco la gentileza de Paola Galussio y de todo el equipo de trabajo del Museo por la información brindada.

²⁶ El *atelier* de Eugenia se encontraba en un desván de la casa familiar que Sarmiento adquirió en la Ciudad de Buenos Aires (Lascano, 1889; Lemos, s.f.; Noticias Gráficas, 1948). A lo largo de los años, tras ser vendida por los descendientes de Sarmiento, funcionó como escuela, laboratorio y como una seccional de la policía (cuando Eugenia volvió a visitar su viejo hogar en 1948, la Comisaría 9na. tenía allí sus oficinas [Noticias Gráficas, 1948]), entre otros usos. Actualmente, allí se encuentra emplazada la Casa de la Provincia de San Juan. Esta histórica edificación fue declarada Monumento Histórico Nacional durante la primera presidencia de Perón (Decreto 13.725/48).



Figura 20: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina.

Lamentablemente, en el mencionado listado que Eugenia hizo de sus cuadros no indicó las fechas precisas de cada uno. De contar con esa información podría cotejarse con las obras de su autoría que se observan en la fotografía —como *Lectora de perfil*— y precisar aún más la posible fecha de ejecución del retrato (Fig. 21). La obra que parece estar ejecutando se trataría de un pastel titulado *Negrita* (Fig. 22).



Figura 21: Izquierda: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Lectora de perfil, s.f., óleo sobre tela, 21 x 21 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1052), Argentina.



Figura 22: Izquierda: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Negrita, s.f., pastel sobre papel, 39 x 29 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1018), Argentina.

Primer dato a la hora de pensar la imagen: Eugenia ya era una artista legitimada por el campo artístico. La evidencia de ello es la inclusión del óleo *Zulema cantante* (1894), un retrato que hizo de Zulema Rodríguez de Ramallo premiado en una edición del Salón del Ateneo (Belin Sarmiento, 1936; Belin Sarmiento, 1944) (Fig. 23).²⁷ Vemos, entonces, a una profesional consagrada que, asimismo, cuenta con un espacio propio en el que ejercer su oficio. La composición de la fotografía es audaz, la artista se emplaza en el centro de la imagen. La protagonista es ella e irradia obras. La creadora se encuentra en el corazón de ese universo al que se nos permite asomar. Concentra el poder de dirigir la mirada de los espectadorxs hacia sí misma y el de ser la productora de las innumerables piezas. La elección de la apertura de la toma tiene la intención de mostrar esta productividad.²⁸ El ángulo en el que fue posicionada la cámara habilita esta trama. A Eugenia se la ve absorta en su trabajo, en plena acción creadora. No tiene tiempo para girar y mirar hacia la cámara, no es tan importante en ese momento. Lleva un rodete de dudosa prolijidad, peinado que no se ajustaba a la moda de las primeras décadas en las que el cabello de las damas insumía mucho tiempo de cuidado y preparación. Además, se trataba de un arreglo aceptable únicamente puertas adentro, de uso exclusivo en un entorno íntimo y cotidiano, ya que lucirlo de forma pública seguramente implicaba tensionar las normas y convenciones sociales respecto de los tocados femeninos. El rodete de Eugenia sugiere la idea de no querer ser molestada o incomodada, ni siquiera por el propio cabello. Como si todo aquello que pudiera desconcentrarla de su tarea fuera un potencial enemigo. Luce el tradicional guardapolvos utilizado por las artistas para no mancharse, atuendo distintivo del oficio. Sentada en una silla Savonarola (una pieza mobiliaria de gran tradición, otrora un símbolo de prestigio social), la delicada capa bordada cae a lo largo del respaldo hasta tocar el piso. Eugenia pareciera no haberse percatado de ese descuido, o quizás sí, pero tampoco lo consideró de relevancia frente a la acción que estaba llevando a cabo. En todo caso, este gesto le permite reforzar la idea de que su prioridad es ocuparse de la obra. Está inmersa en su caótico pero armonioso mundo: un *atelier* con obras atiborradas en las paredes, en el piso o apoyadas sobre muebles y atriles de diversos tamaños, varias láminas apiladas y otras enrolladas, lienzos, marcos, cajones sin cerrar, papeles desordenados y su caja de herramientas abierta que muestra las huellas del fervor artístico de su dueña en la forma de cicatrices plásticas. La profusión bibliográfica así como las réplicas en yeso de un pie, un brazo y una mano connotan una faceta estudiosa. No es una artista improvisada, ni el arte es un mero *hobby* para ella.

²⁷ Este dato nos permite, a su vez, dilucidar una fecha extrema temprana de la toma fotográfica.

²⁸ Si bien la mayoría de las obras que forman parte de la fotografía son de Eugenia, se ha identificado con certeza una pintura de otro autor, Luigi De Servi. Me refiero a *Rubia medieval* (s.f.), un óleo que en un lateral contiene las iniciales de este a modo de firma y, en espejo, se observan las iniciales de Augusto Belin Sarmiento (un "ABS" entrelazado).



Figura 23: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle. // Eugenia Belin Sarmiento, Zulema cantante, 1894, óleo sobre tela, 115 x 76 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1048), Argentina.

Llama la atención que en este retrato de quien, por tanto tiempo, fuera conocida como la “nieta de” no haya elementos reconocibles que connoten su linaje sarmientino. La autora que, según la historiografía tradicional, se abocó a generar iconografía de su abuelo eligió retratarse sin ninguna obra de ese orden. Nada en esta fotografía transmite la idea de que es una Sarmiento; en cambio todo en esta fotografía connota la idea de que es una mujer comprometida con su oficio artístico. Podría pensarse que, a través de su obra, Eugenia buscó trascender el célebre apellido materno que portaba. La fotografía aquí analizada abona a aquella hipótesis. Sin embargo, hay dos pistas crípticas que podrían aludir a su progenie, complejizando y tensionando esta lectura del retrato. Por un lado, la inclusión de una pintura de un racimo de uvas, que acaso podría ser un guiño lúdico a su apellido en tanto un *sarmiento* es el vástago de la vid del que brotan las hojas y los racimos (Fig. 24). Luego, un elemento que solo una mirada experta en el universo sarmientino podría reconocer: la presencia de un retrato de su madre, Ana Faustina (Fig. 25).²⁹ Este cuadro se encuentra emplazado próximo a Eugenia, a la altura de sus pies sobre la alfombra que cubre el piso. El rostro de la matriarca asoma a medias puesto que la oculta parcialmente una de las patas del caballete sobre el que la artista aparenta trabajar. Aparece, entonces, semi escondida ante la mirada de quien escudriña la foto. ¿Es esa micro-escena, acaso, un

²⁹ Agradezco a Adriana Amante quien advirtió esta presencia.

comentario acerca de lo que la propia Faustina manifestó respecto de la invisibilidad que sufrió en vida? En una carta a su padre, le confesó que

[...] yo no tenía con quién participar mi alegría, se me salieron las lágrimas de pensar que he nacido oculta y que a pesar de tener un padre tan ilustre, nadie me ha de venir a dar el parabién a mí que soy su hija, pero he nacido oculta y parece que he de vivir oculta. [...] Ojalá yo algún día pueda salir de esa fatalidad con que he nacido [...] y que todo el mundo me vea que su hija está a su lado, mientras tanto queda aquí ignorada, pero conforme pues no me quejo, no es más que la realidad lo que digo (Sarmiento de Belin, 1862: 2).



Figura 24: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle.

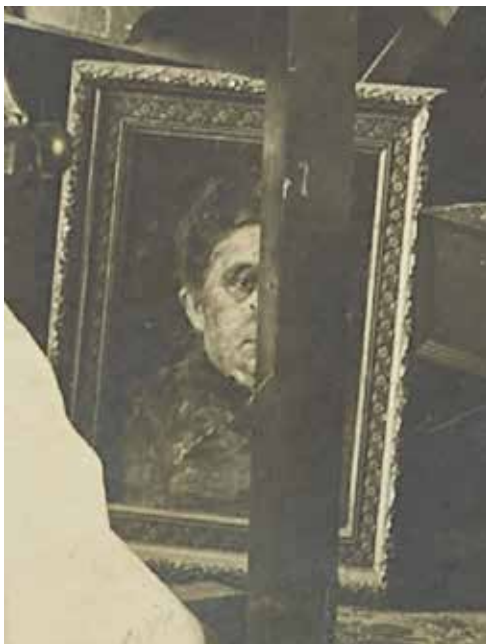


Figura 25: Taller Fotográfico de la Escuela Industrial de la Nación, Eugenia Belin Sarmiento en su taller, s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28,2 x 35,3 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1742), Argentina. Detalle.

La Faustina tapada, eclipsada, está allí, sin embargo, observando a quienes no la observan y, en el caso de la fotografía, mirando y acompañando a su hija. En la puesta en escena para esta toma en la que nada es casual, tiendo a pensar que la inclusión de ese retrato que Eugenia hizo de su madre actúa, más bien, como un homenaje a ella y a un linaje femenino en el que se inscribe, antes que a comunicar la idea de que es una descendiente del prócer Domingo Faustino Sarmiento (Fig. 26). La presencia de Faustina funciona, también, como una alusión a una genealogía de mujeres trabajadoras (que, a su vez, enseñaron de manera formal e informal). Tal como las describió Sarmiento en *Recuerdos de provincia*, arrancando por su madre, Doña Paula Albarracín, y siguiendo por sus propias hermanas, todas desarrollaron lo que éste llamó las “industrias manuales” (Sarmiento, [1850] 2011: 172). Hay allí otro (sub)linaje: el de las bordadoras, como las denomina Amante (2024). Existe un historial de laboriosas manos femeninas en la familia Sarmiento con la matriarca Doña Paula Albarracín de Sarmiento y sus trabajos de bordado a la cabeza —que le permitieron hacerse cargo de la subsistencia propia y de su familia—, oficio que, con certeza, heredaron sus hijas Rosario, Paula y Bienvenida. La otra hija, Procesa, fue también una obrera manual pero, en su caso, a través de su oficio artístico (dibujante, pintora, collagista). La profesión de Procesa fue elegida también por parte de las siguientes generaciones: su sobrina-nieta Eugenia, por supuesto, y también por una bisnieta, Inés Navarro Clark. Luego, el bordado también trascendió generaciones: tanto Emilia como su hermana Eugenia se inscriben en la genealogía de bordadoras.³⁰



Figura 26: Autoría no identificada, [Faustina Sarmiento de Belin y su hija Eugenia], s.f., gelatina de plata sobre papel montado en cartón, Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1679), Argentina. Detalle.

³⁰ Tanto en el MHS como en el Museo Casa Natal de Sarmiento en San Juan se conservan piezas textiles realizadas por Paula Albarracín, Rosario, Paula y Bienvenida, y obras artísticas de Procesa. De la pinacoteca del MHS también forma parte una obra realizada por Inés Navarro Clark. Por último, además de los bordados atribuidos a Eugenia que mencioné anteriormente, en las colecciones del MHS existe un par de pañuelos decorados al bordado por Emilia, una de sus hermanas.

Finalmente, en la fotografía se perciben casi diez retratos de mujeres, mientras que hay uno solo de un hombre. No debería atribuirse esto a que Eugenia no pintó figuras masculinas ya que su propio inventario contraría esta idea. En todo caso, podría pensarse a esta fotografía como una puesta en escena de una constelación femenina que encapsula, como *mamushkas*, potenciales microhistorias de mujeres que, en su mayoría, permanecen anónimas y que no pasaron a la Historia.

› De presencias y omisiones en la genealogía familiar

En este punto hay un marcado contraste con uno de sus hermanos, Augusto Belin Sarmiento. Es interesante detenerse en la autopercepción de unx y otrx en tanto miembros de una misma ascendencia. Secretario y luego albacea de D. F. Sarmiento, la trayectoria profesional de Augusto revela vestigios de la que forjó su abuelo materno. Ambos fueron prolíficos hombres de letras, autores de diversas obras literarias y de artículos periodísticos, editores, imprenteros, diplomáticos y viajeros. Sarmiento fundó y protegió instituciones bibliotecológicas, Augusto las dirigió. Ambos desarrollaron un gusto y sensibilidad por el mundo del arte, coleccionaron obras y se vincularon con artistas (Sarmiento con Ignacio Manzoni, Franklin Rawson y Gregorio Torres, por ejemplo, mientras que Augusto mantuvo lazos con Luigi De Servi, Eduardo Sívori, Victor de Pol y Eduardo Schiaffino, entre otros). Los dos ejercieron la crítica de arte y se involucraron en proyectos relativos a la fundación de instituciones que permitirían legitimar la disciplina y consolidar el campo artístico, entendiendo que esto se inscribía estratégicamente en un proyecto macro de progreso que se correspondía con una idea de civilización (Malosetti Costa, 2001). Sarmiento lo hizo mediante diversas líneas de acción vinculadas a la enseñanza del dibujo y a través del ya mencionado intento trunco de crear una Academia durante su gestión presidencial. Por su parte, Augusto fue uno de los miembros fundadores del Ateneo de Buenos Aires, un espacio institucional de intercambio de ideas entre intelectuales y artistas que contó además con un salón de exposiciones anuales.³¹ Otra coincidencia: la República del Paraguay como destino final del abuelo y del nieto.³² Tal como señaló Amante, “por haber asistido a Sarmiento, Augusto reconoce haber sido ‘la sombra de una gran figura’ para, al morir el prócer, terminar convirtiéndose en ‘la sombra de un sombra’” (Amante, 2019).³³ En su testamento, Augusto explicitó que era

el programa de mi vida [...] consagrar la grande personalidad de nuestro ilustre abuelo, aquel que nuestro gran publicista Leopoldo Lugones señalaba con excesiva indulgencia de que el prócer parecía haber preparado a éste nieto para ser “albacea de su gloria” (MHS Caja 81, número de orden 73, 1945: 4).

31 Sobre la actuación de ABS en el circuito científico-artístico del Ateneo y del Museo de La Plata, ver Andruchow (2024) y Andruchow y de Rueda (2021). Sobre la práctica de la crítica de arte por parte de Augusto, remitirse a Santucho (2023). A propósito del Ateneo de Buenos Aires, ver Malosetti Costa (2001) y Malosetti Costa (2024).

32 Sarmiento falleció en Paraguay en septiembre de 1888. Augusto sufrió un accidente mortal en aquel país en septiembre de 1936; “[...] simbiosis previsible, neurosis de destino: en la misma ciudad de Asunción del Paraguay que el abuelo” (Amante, 2019).

33 Las citas incluidas aquí por Amante corresponden al escrito de Augusto Belin Sarmiento, *El joven Sarmiento* (1929).



Figura 27: Izquierda: T. A. Gray, [Domingo F. Sarmiento y su nieto Augusto], [1866], albúmina sobre papel montado en cartón, 24.4 x 19.4 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1682/6/1), Argentina. // Derecha: Christiano Junior, [Domingo F. Sarmiento y su nieto Augusto], [1870], albúmina sobre papel en formato cabinet montado en cartón, 16 x 10.5 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1681/3/1), Argentina.

Y efectivamente, Augusto se embarcó en ese proyecto. Efectuó diversas operaciones a lo largo de su vida en pos de concretar dicho objetivo. Editó las *Obras Completas* del abuelo, recopiló parte del epistolario y escribió varios textos en su memoria como *Sarmiento anecdótico* (1905) y la pieza dramática *El joven Sarmiento* (1929). También proyectó la creación de una institución museística dedicada a este, como mencioné anteriormente. Recolectó, se hizo cargo y organizó los objetos y documentos del abuelo, los cuales donó junto a sus hermanas Eugenia y Elena al Estado Nacional a comienzos de la década de 1910. Publicó un listado de aquellos bienes bajo el título *El relicario de Sarmiento en busca de asilo* arengando a que fueran exhibidos tras más de veinte años de guarda.³⁴ Colaboró activamente en la construcción del relato oficial de su abuelo como prócer, no solo a través de las acciones mencionadas, sino también asistiendo al primer biógrafo, Leopoldo Lugones, para su *Historia de Sarmiento* (1911).

³⁴ Al respecto, ver Belin Sarmiento (1935). Esta publicación comienza con un *racconto* del periplo físico y normativo del conjunto de bienes de su abuelo bajo el título "Depositado en el Museo Histórico desde 1913 sin espacio para exponer al público". Se refería al Museo Histórico Nacional, destino temporario que custodió dicho patrimonio por más de dos décadas y que fue receptor del primer inventario exhaustivo de los bienes, hasta tanto fuera creada una institución de esas características dedicada a Sarmiento. Radicado en Paraguay junto a sus hermanas Elena y Eugenia, en 1936 lxs 3 viajaron a Buenos Aires para impulsar la creación del "Museo Sarmiento" (Monsalvo, 1936). Esto finalmente sucedió en septiembre de 1938 con la fundación del Museo Histórico Sarmiento, con Augusto ya fallecido.



Figura 28: Izquierda: Autoría no identificada, [Augusto Belin Sarmiento], ca. primera mitad del siglo XX, gelatina de plata sobre papel montado en cartón, Museo Histórico Sarmiento (AR-MHS-MHS1-GDC [en proceso de identificación archivística]), Argentina. // Derecha: Eugenia Belin Sarmiento, Domingo Faustino Sarmiento, 1884, óleo sobre tela enmarcada en madera, 213 x 185 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 136), Argentina.

Dada la misma genealogía familiar, los retratos fotográficos propios que tanto Eugenia como Augusto donaron al Estado revelan dos perfiles muy distintos. Si ella se despojó de cualquier elemento de connotación reconocible como sarmientina a la hora de posar en su retrato, él eligió mostrarse orgullosamente en su estudio rodeado de las reliquias e iconografía de su abuelo en más de una oportunidad. En uno de estos retratos fotográficos, Augusto pareciera emular la que probablemente sea la pintura más famosa de D. F. Sarmiento —realizada, ni más ni menos, que por Eugenia— en su escritorio rebo-sante de papeles (Fig. 28). En la fotografía, el nieto posó en espejo, sentado junto a ese mismo mueble que había pertenecido a su abuelo. En ambas imágenes, el escritorio asoma bajo una marea de hojas desordenadas. La pose de Augusto, con los brazos abiertos, el cuerpo en tres cuartos de perfil y la cabeza dirigida al frente mirando a los ojos de sus respectivxs expectadorxs replica la postura del abuelo. La puesta en escena en ambas imágenes es también similar: los sujetos retratados se encuentran sentados delante de una biblioteca atiborrada de libros, tomando un descanso de los folios desperdigados en escritorios adornados por esculturas de soldados (en el caso de Sarmiento, el Soldado de Maratón, mientras que en el de su nieto, el romano Lucius Verus). En el espacio de la fotografía de Augusto se disciernen por doquier objetos pertenecientes a Sarmiento, como su biblioteca, el icónico “tintero involcable” y algunos retratos familiares pictóricos y fotográficos. Tanto en esta como en otra fotografía suya, Augusto aparece rodeado de iconografía que refiere al abuelo (Fig. 29). En el retrato ya descrito, dos bustos de Sarmiento se emplazan por encima del nieto como un rayo que cae sobre él, transmitiendo una idea contundente sobre la omnipresencia e influencia en este descendiente que le dedicó parte

de su vida y obra. Augusto no se despega de él, lo lleva en la forma de un pequeño busto metálico que cuelga de una cadena en el saco que viste (Fig. 30). En el otro retrato que muestra a un Augusto en pleno trabajo en su escritorio (nuevamente, el heredado de su abuelo), la imagen de Sarmiento lo acompaña desde arriba. A primera vista se lo descubre en un cuadro, en el rostro tallado en una biblioteca y en una pequeña escultura sobre otro mueble. Aquí también lo rodean, casi neuróticamente, objetos y mobiliario pertenecientes al abuelo (en un lateral incluso asoma parte del famoso “sillón mortuorio”, elemento clave en el mito Sarmiento). Augusto asoma, emerge de entre ellos, casi como si fuera uno más de esas piezas sarmientinas. En cambio, Eugenia, en su retrato, domina la escena y el resto de los elementos —en gran medida creados por ella misma— son satélites.



Figura 29: Autoría no identificada, [Augusto Belin Sarmiento en su escritorio], ca. primera mitad del siglo XX, gelatina de plata sobre papel montado en cartón, 28 x 34 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1301), Argentina.



Figura 30: Autoría no identificada, [Augusto Belin Sarmiento], ca. primera mitad del siglo XX, gelatina de plata sobre papel montado en cartón, Museo Histórico Sarmiento (AR-MHS-MHS1-GDC [en proceso de identificación archivística]), Argentina. Detalles.

› Linajes femeninos

En contrapartida al patrilineaje señalado por Schor, es posible pensar en un linaje femenino para analizar determinados gestos simbólicos. No en el sentido de que el reconocimiento de una artista deba ser deudora de otra mujer previamente canonizada. Proponer una genealogía feminista implica, más bien y siguiendo a Gluzman, reconocer y recuperar “movimientos, acciones y figuras que, sin reconocerse feministas en su momento, hicieron y mucho por desobedecer un orden patriarcal de sumisión” (Gluzman, 2021: 18). En este sentido, se puede pensar en una alcurnia de mujeres artistas que se hicieron retratar para señalar su inscripción en un campo que, en paralelo, las excluyó.³⁵ Es posible, entonces, postular la existencia de una estirpe relegada a las sombras: creadoras que, en su mayoría, no suelen encontrarse entre las páginas de las historias del arte, tal como han señalado las investigadoras previamente mencionadas.³⁶ Del mismo modo que décadas atrás Nochlin abrió una puerta en la formulación de una pregunta —“¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?”—, es necesario preguntarse por la presencia (o, más bien, la ausencia) de las mujeres artistas en Argentina no solo en los relatos historiográficos sino, en gran medida, en los acervos documentales. A partir de la búsqueda de testimonios visuales que permitan identificar y materializar la existencia de estas creadoras, se diagnostica un déficit en la preservación de sus sedimentos documentales, lo cual impide conocer no solo sus

³⁵ Si bien Paola Vega (2020) no habla explícitamente de genealogía, su recopilación de fotografías de mujeres artistas publicado con el título *Las promesas* (2020) marida muy bien con aquel concepto. Mediante la operación de visibilización que lleva adelante señala la invisibilización a la que fueron relegadas las mujeres artistas en Argentina.

³⁶ A las autoras ya referidas podemos sumar a Laumann (2021); Gentile, Gustavino, Panfili, Savloff & Suárez Guerrini (2017); Giunta (2018); Jiménez-Esquinas (2017); Trasforini (2009).

trabajos sino también sus rostros, gestos, *ateliers* y demás dimensiones. En los últimos años, diversas investigadoras del campo de historia del arte local han señalado las dificultades derivadas de acceder a los fondos documentales de las mujeres artistas que ellas estudian. Coinciden en que, en gran medida, la misión de conservar el legado de quienes han sido excluidas de las narrativas canónicas de artistas célebres ha recaído con frecuencia en sus familiares y descendientes dadas las exclusiones institucionales que han priorizado conservar los archivos de artistas masculinos. Existe una asimetría entre la cantidad de indicios que dan cuenta de la existencia de estas mujeres (en registros institucionales, en catálogos de exhibiciones y en publicaciones periódicas) y su presencia en acervos documentales y colecciones en instituciones públicas y privadas. Este señalamiento advertido reiteradamente es apenas la punta de un *iceberg* enmarañado de intereses, discursos y paradigmas. Tal como advirtió Jiménez-Esquinas (2017), “el patrimonio no es un elemento neutral sino que, como fiel reflejo de la sociedad en la que se inserta, constituye una herramienta al servicio del patriarcado” (2017: 19). Pollock ofrece otra pista al respecto: “la ausencia de historias de mujeres en los archivos del mundo ha definido una visión de lo humano sobre el patrón de una masculinidad privilegiada”, motivo por el cual considera que “hemos tenido que luchar y todavía luchamos para asegurar la igualdad en la representación de todas las mujeres además de todos los hombres en nuestros archivos culturales” (2010: 59). En el caso particular de Eugenia, si bien parte de su obra se conserva en distintas instituciones y en colecciones particulares, se desconoce el derrotero y paradero final de su propio fondo documental.

Como sostiene Pollock, “descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo es que se ha escrito la historia del arte” (2007: 52). La imagen de Eugenia trabajando en su taller se inserta en una genealogía que fue voluntariamente ocultada. Una genealogía femenina invisibilizada.³⁷ Cada fotografía de esta naturaleza contiene una historia contada parcialmente —con prejuicios e insuficiencias instalados por el relato hegemónico— o en suspenso, a la espera de ser relatada. Las retratadas fueron mujeres que se esforzaron por hacerse un lugar en un campo tradicionalmente dominado por hombres blancos occidentales, por sobrepasar los obstáculos derivados de las divisiones y jerarquías sexuales en las sociedades en las que se desarrollaron, por no someterse ni entregarse por completo a una estructura patriarcal y condicionante, y por buscar su propio camino en términos de estilo de vida y elecciones profesionales. Mediante la fotografía que analicé anteriormente —retrato que se encuentra entre los más tempranos que se conozcan localmente junto, quizás, a los de Lola Mora, María Obligado y Léonie Matthis, principalmente debido a que son de las pocas con mayor reconocimiento—, Eugenia entra en diálogo con aquellas otras mujeres que fueron ocultadas por la cultura patriarcal. El “atrevimiento” de elegir trabajar en un campo predominantemente masculino les significó una represalia, una censura, una exclusión no sólo de las historias del arte dominantes sino y por extensión, en la conservación de sus obras y fondos documentales.

Estas mujeres tuvieron en común el afán de desarrollarse profesionalmente en un marco dominado por lo masculino (con todas las divergencias existentes entre las condiciones materiales y las particularidades artísticas de cada una de ellas):

37 “El linaje materno y la hermandad, aunque constantemente ocultos por el patriarcado, existen ahora como sistemas de influencia e ideología” (Schor, 2007: 118).

Que una mujer opte por una carrera, y particularmente por una carrera artística, ha requerido de un cierto rompimiento con los convencionalismos, tanto en el pasado como en el presente. [...] Debe tener en su persona una rica veta de rebelión para abrirse paso en el mundo del arte en lugar de someterse al papel socialmente aceptado de esposa y madre, el único papel en el cual cualquier institución social la consigna automáticamente (Nochlin, 2007: 37-38).

Las fotografías de artistas posando junto a sus producciones también expone la falsedad de un argumento rechazado por Nochlin respecto del estereotipo de un estilo esencialmente femenino, distintivo y reconocible, idea que limita a la disciplina historiográfica y al mismo entendimiento de lo que es el arte. En cambio, nos acerca a mujeres que exploraron distintos estilos artísticos y materialidades y que crearon obras únicas e irreemplazables.

Podemos pensar, asimismo, que en el devenir de esta genealogía femenina la decisión de retratarse es un gesto declamatorio. Estas imágenes materializan un agenciamiento. Mientras eran omitidas en las historias del arte, Eugenia Belin Sarmiento y muchas otras recurrieron a formas de (auto)representación que les permitió visibilizarse como tales junto a su obra. Este género tiene una tradición desarrollada siglos antes de la invención de la tecnología fotográfica, lo cual da cuenta de los sistemáticos esfuerzos de mujeres artistas por construir un relato visual de sí mismas que les permitiera dar cuenta de su existencia y logros.³⁸ Tanto en los autorretratos como en las imágenes producidas por tercerxs que muestran a mujeres en un acto creativo o acompañadas de elementos que connotan su identidad artística, hay un búsqueda de auto-exploración y, consiguientemente, de construcción consciente de una imagen pública. Una figuración cuidada en cuanto a sus anhelos connotativos y, en mayor o menor grado, que se escabulle de la norma al desencadenarse de ciertos preceptos patriarcales. Estas imágenes de mujeres artistas aglutinan la intención de dar cuenta de su existencia y de señalar que son parte de un campo, con todos los obstáculos que este les impone a fin de expulsarlas o mantenerlas en los márgenes. Posar es llevar a cabo el acto performático de exhibirse, de mostrar determinada dimensión. En su investigación sobre este género, Frances Borzello interpreta los autorretratos de mujeres artistas como “versiones pintadas de una autobiografía, una forma de la artista de presentar una historia sobre sí misma para consumo público” (1998: 19). La composición de la imagen equivale a la composición de una identidad para ser observada. En este retrato de Eugenia, el acto creativo es doble: se la ve pintando una pieza artística y, en ese pequeño pero gran gesto, crea su subjetividad. Si bien Eugenia se autorretrató al pastel, cabe preguntarse por qué en esa obra no decidió incluir herramientas de connotación sobre su identidad artística a diferencia de la fotografía tomada en su taller (Fig. 31). ¿Acaso la inmediatez y la posibilidad de reproducción infinita (y, por ende, de circulación masiva e ilimitada) la llevaron a elegir ese dispositivo para promover determinada idea sobre sí misma? Lo que es seguro es que las formas de construirse a sí mismas que operan las artistas a lo largo del flujo diacrónico de esta genealogía son variadas, pero el subtexto en común que las atraviesa es el de reafirmar su presencia y subjetividad.

38 Para profundizar en este tema, ver el estudio de Frances Borzello (1998).



Figura 31: Eugenia Belin Sarmiento, [Autorretrato], s.f., pastel sobre papel, 50 x 40 cm., Museo Histórico Sarmiento (Inv. 1016), Argentina.

› Conclusiones

Poner la lupa sobre una imagen implica, necesariamente, cavilar en su construcción, en los mecanismos que operan a través de la puesta en escena, así como en los elementos de connotación que la nutren y en el diálogo con el fuera de campo coyuntural. El retrato fotográfico de Eugenia Belin Sarmiento en pleno acto creativo, en su cuarto propio —su *atelier*— de entresiglos, insinúa múltiples ideas acerca de su identidad y trayectoria profesional que confrontan las narrativas tradicionales sobre ella a la sombra de Domingo Faustino Sarmiento. Es por esto que en una primera instancia procuré ensayar una biografía de la artista recuperando información dispersa ya difundida como de fuentes que no habían sido consultadas. A lo largo de un siglo, en reiteradas oportunidades la narrativa hegemónica sobre Eugenia ha tendido a ser fragmentaria, tendenciosa y a desestimar la curiosidad y versatilidad del que es testimonio su heterogénea obra.

El gesto por parte de Eugenia de hacerse retratar señalando su identidad artística y profesional independientemente de su apellido materno ilustre cobra aún más relevancia al ponderarlo en contraste con los retratos del hermano, Augusto Belin Sarmiento, quien se comprometió a narrarse en relación a su ilustre abuelo.

Asimismo, a partir de la fotografía de Eugenia se ha podido reflexionar sobre una constelación de retratos de artistas mujeres que visibilizan un linaje de exclusiones, y que simbolizan una genealogía de gestos declamatorios con el objetivo de dar cuerpo, identidad y voz a quienes fueron condenadas a los márgenes de un campo del que forman parte. Consecuentemente, surge la pregunta por la escasa

existencia de sedimentos documentales y artísticos identificados de estas creadoras en instituciones que preservan archivos y colecciones de esta disciplina en comparación a aquellos producidos por figuras masculinas.

Es fundamental una revisión de las maneras de historizar a Eugenia en tanto revela el (des)entendimiento sobre ella y su obra, y el lugar en el que fueron enclavadas. Los sentidos del término “genealogía” aquí trabajados permiten reconstruir el perfil de una creadora que desarrolló una trayectoria profesional a lo largo de toda su vida, pero a la que la historia del arte le adjudicó un relato sesgado, asfixiante y limitante. Indagar en cómo ella misma eligió presentarse a la sociedad a través del análisis de un documento fotográfico aporta más aristas para continuar revisando y expandiendo la disciplina de la historia del arte.

› Bibliografía y fuentes documentales

- › Amante, A. (2019). Fervor de colección. *Esferas. Revista del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York*, 9.
- › Amante, A. (2024). Las Sarmientas. En L. A. Arnés, N. Domínguez y M. J. Punte (Dirs.) *Historia Feminista de la Literatura Argentina: fronteras de la literatura. Lenguajes, géneros y transmedialidad*. Eduvim.
- › Amigo, R. (s.f.). Comentario sobre *Desnudo de hombre* (Academia). Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/307/>
- › Andruchow, M. (2024). Cacerías prehistóricas y el territorio en paisajes murales de Luis de Servi. *Revista del Museo de La Plata*, 9, 13-26.
- › Andruchow, M. y de Rueda, M. de L. A. (2021). Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata. *Anuario TAREA* 8, 270-295.
- › Autoría no identificada. (1902, agosto 17). Consejo Nacional de Mujeres. Reunión del ejecutivo del 11 de agosto. *La columna del hogar*, IV(169), 363.
- › Autoría no identificada. (1945). [Protocolización del testamento ológrafo de Augusto Belin Sarmiento]. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística, Caja 81, número de orden 73), Buenos Aires, Argentina.
- › Autoría no identificada. (1948, marzo 17). Eugenia, la nieta sobreviviente del gran Sarmiento, volvió a la casa de «Abuelito». *Noticias Gráficas*.
- › Barthes, R. ([1957] 2008). Los romanos en el cine. En *Mitologías* (pp. 32-35). Siglo XXI.
- › Barthes, R. ([1961] 1986a). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 11-42). Paidós.
- › Barthes, R. ([1964] 1986b). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 42-47). Paidós.
- › Belin Sarmiento, A. (1935). *El Relicario de Sarmiento en busca de asilo*. Imprenta La Mundial.
- › Belin Sarmiento, A. (1936). *Museo complementario del Relicario Sarmiento*. Talleres gráficos “Gadola”.

-
- › Belin Sarmiento, E. (1944). [Listado de cuadros escrito de puño y letra por Eugenia Belin Sarmiento]. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística), Buenos Aires, Argentina.
 - › Borzello, F. (1998). *Seeing Ourselves: Women's self portraits*. Harry N. Abrams, Inc.
 - › Bucich Escobar, I. (1943). *Guía descriptiva del Museo Histórico Sarmiento. Formación · contenido · significado de sus colecciones*. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos.
 - › Daverio, A. M. (2024). *Las pintoras argentinas decimonónicas y su rol en la conformación de una iconografía visual nacional (Argentina, 1880-1910)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires].
 - › De Mendonça, I. (2025). Un libro-álbum: relato y postales de viaje de Augusto Belin Sarmiento. Mimeo.
 - › Dorta, A. (2022). Colecciones públicas y ámbitos de sociabilidad lectora en la conformación de una nueva capital bonaerense (1884-1905). *Anuario sobre Bibliotecas, Archivos y Museos Escolares*, 2, 155-169.
 - › Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910). *Catálogo*. Segunda edición. Est. gráfico M. Rodríguez Giles.
 - › Flores, E. (1902, abril 20). La pintura en San Juan. *La columna del hogar*, 4(152), 164.
 - › García Martínez, J. A. (1963). *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*. Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura.
 - › Gentile, L., Gustavino, B., Panfili, M., Savloff, L. y Suárez Guerrini, F. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti".
 - › Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
 - › Gluzman, G. (2014). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos. Tomo I*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires].
 - › Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.
 - › Gluzman, G. (2018). Mujeres artistas argentinas a fines del siglo XIX: admirables olvidos. *Estudios curatoriales. Teoría · crítica · historia* 5(7), 1-7.
 - › Gluzman, G. (2021a). Genealogías. En G. Gluzman, C. Palmeiro, N. Rojas, y J. Rosemberg, *Las olas del deseo. Sobre feminismos, diversidades y cultura visual* (pp. 15-29). Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.
 - › Gluzman, G. (2021b). Disputas en el archivo: fuentes sobre mujeres artistas en la Argentina. En A. L. Elbirt y J. I. Muñoz (Comps.), *Los patrimonios son políticos* (pp. 121-132). Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.
 - › Greer, G. (1979). *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work*. Farrar Straus Giroux.
 - › Gutiérrez Viñuales, R. (1997). Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX. *Ricerche di Storia dell'arte*, pp. 35-46.
 - › Hib, A. (2016). Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* XVII(60), 49-58.
 - › Jiménez-Esquinas, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En I. A. Urtizberea (Ed.), *El género en el patrimonio cultural*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
-

-
- › Lascano, P. (1889). *Siluetas contemporáneas*. J. Peuser.
 - › Laumann, L. (2021). Los archivos personales de artistas mujeres: problemas, estrategias y posibilidades para pensar a las grabadoras Aida Carballo y Mabel Rubli. En P. Caldo, Y. de Paz Trueba y J. Vassallo (Eds.), *Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural. Tomo 1: abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género* (pp. 165-176). ISHIR - Instituto de Investigaciones Socio Históricas Regionales del CONICET.
 - › Lemos, A. (s.f.). La casa de Sarmiento. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística), Buenos Aires, Argentina.
 - › Longa, F., Miño, J. y Tarasiuk, L. (2018). Femenina, 'feminista' y olvidada: la revista *La Columna del Hogar* (Argentina, 1899-1903) [Ponencia]. 20vo. Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. *Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales*. Universidad Nacional de Villa María, Argentina.
 - › Malosetti Costa, L. (2000). Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires [Ponencia]. 6.º Jornadas de Historia de las Mujeres y 1.º Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
 - › Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
 - › Malosetti Costa, L. (2024). ¿Nunca fuimos modernos? El Ateneo de Buenos Aires, una utopía finisecular. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 24, 89-100.
 - › Mangudo Escalada, E. (1938). Sarmiento era un hombre hermoso, afirman sus nietas. *Caras y Caretas*, XLI(2084), 10-11.
 - › Monsalvo, R. (1936, abril 24). La creación del Museo Sarmiento ha traído a Buenos Aires a los descendientes del prócer. *El Hogar*, 8.
 - › Nochlin, L. ([1971] 2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.
 - › Ottolenghi, J. (1938). Charlando con las nietas de Sarmiento. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística), Buenos Aires, Argentina.
 - › Ottolenghi, J. (1944, diciembre 15). Eugenia, discípula de Sarmiento. *El Hogar*, XL(1835), 30 y 70.
 - › Ottolenghi, J. (1944). La última alumna de Sarmiento. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística), Buenos Aires, Argentina.
 - › Ottolenghi, J. (s.f.). Nómina de los objetos que la Sociedad de Beneficencia remite al Club Industrial de San Juan, para que sean enviados a la Exposición Continental de 1882. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (Fondo Museo Histórico Sarmiento, en proceso de identificación archivística), Buenos Aires, Argentina.
 - › Pagano, J. L. (1937). *El arte de los argentinos. Tomo I. Desde los aborígenes hasta el período de los organizadores*. Edición del autor.
 - › Pollock, G. ([1988] 2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45-80). Universidad Iberoamericana.
 - › Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Ediciones Cátedra.
-

- › Romanelli, J. A. (1987). *La Escuela Industrial de la Nación. Pequeña historia de la escuela industrial*. Escuela Técnica Otto Krause.
- › Santucho, J. A. (2023). *La producción literaria, pictórica y gráfica del artista Augusto Ballerini en tiempos de la construcción de un arte nacional*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín].
- › Sarmiento, D. F. ([1850] 2011). *Recuerdos de provincia*. Emecé.
- › Sarmiento de Belin, A. F. (1862, enero 13). [Carta de Ana Faustina Sarmiento a Domingo Faustino Sarmiento]. Museo Histórico Sarmiento, Archivo Histórico (AR/MHS/MHS01/Gdc/Arch/dfs/RA 1721), Buenos Aires, Argentina.
- › Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Edición del autor.
- › Schor, M. ([1991] 2007). Linaje paterno. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-129). Universidad Iberoamericana.
- › Trasforini, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Universitat de València.
- › Trasforini, M. A. (2021). Una historia indisciplinada. El género en la historia del arte. En *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950* (pp. 54-62). Museo Nacional de Bellas Artes.
- › Vega, P. (2020). *Las promesas*. Iván Rosado.
- › Vicens, M. (2015). ¿Lecturas propias de su sexo? Las revistas femeninas de entresiglos recomiendan libros. En *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata.
- › Vignoli, M. (2021). Cecilia Grierson y las damas de la Beneficencia oficial en los orígenes del Consejo Nacional de Mujeres de Argentina (1887-1906). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 55, 1-26.