

Emociones, materialidad y rito: una aproximación al cabello como objeto de duelo (Argentina, siglo XIX)

Sofía Maniuisis¹

Resumen

Proponemos una aproximación a la producción de piezas en cabello durante la Argentina decimonónica. Mediante fuentes de la época, veremos la circulación de esta práctica en los distintos ámbitos sociales y su uso y rol en las dinámicas de duelo. Siguiendo ideas de la Cultura Material de las Emociones y la Antropología del Arte, analizaremos la obra del pintor afroporteño Rosendo Mendizábal, quien se destacó en la ejecución de cuadros con cabello. Explorar la iconografía y materialidad de su obra nos permitirá encontrar nuevas categorías teóricas para seguir desentrañando su especificidad.

Palabras clave: muerte, afectos, objetos conmemorativos, duelo, iconografía, cultura visual

Emotions, materiality and ritual: an approach to hair as an object of mourning (Argentina, 19th century)

Abstract

We propose an approach to hair work in 19th-century Argentina. Following sources of the period, we will see the circulation of this practice in different social classes, and its role in mourning rituals. Following ideas from the Material

¹ CIAP/UNSAM-CONICET, Argentina.
smaniuisis@unsam.edu.ar

Sofía Raquel Maniuisis es profesora y licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia con mención en Historia del Arte en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Su línea de investigación se orienta a las artes y la cultura visual en Argentina durante el siglo XIX, con especialización en las imágenes conmemorativas y de duelo. Es becaria doctoral CONICET radicada en el CIAP (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de San Martín).

Fecha de recepción: 01/04/2023 — Fecha de aceptación: 22/08/2023

CÓMO CITAR: Sofía MANIUISIS. "Emociones, materialidad y rito: una aproximación al cabello como objeto de duelo (Argentina, siglo XIX)", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 38-57.

Culture of Emotions and the Anthropology of Art, we will analyze the work of the Afro-Porteño painter Rosendo Mendizabal who excelled in the execution of hair work pieces. Exploring the iconography and materiality of his work will allow us to find new theoretical categories to continue unraveling its uniqueness.

Keywords: death, affections, commemorative objects, mourning, iconography, visual culture

Los modos en los que la materialidad ha estado al servicio de preservar el cuerpo, o su última semblanza, han variado a lo largo de la historia occidental conforme al dispositivo. Según Hans Belting (2007), “el muerto siempre será un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (p. 178). Sea como máscaras mortuorias que a través de la fidelidad del yeso inmortalizan el último gesto, como fotografías *post mortem*, como retratos al óleo *après le cadavre*, o como un póstumo mechón de cabello atesorado en un guardapelo. Es precisamente este último el que nos convoca en este trabajo.

Como ha quedado plasmado en las publicaciones de la época, durante el siglo XIX el pelo era trabajado en piezas de uso personal como joyería, alfileres y guardapelos, así como cuadros genealógicos de familia. No se trataba solamente de artefactos de uso afectivo, sino que también servían como anclajes materiales para la memoria. Dada la capacidad de mantener su estructura original aun separado del cuerpo, el cabello era y es visto como un simbolismo de la vida que perdura. El cabello, como metonimia del sujeto ausente, tenía la capacidad de reconstruir una imagen del cuerpo en una forma ideal que pudiera perpetuarse más allá de la muerte (Harmeyer, 2012, p. 35).

El objetivo de este trabajo consiste en realizar una primera aproximación a la realización de piezas en cabello durante el siglo XIX en la Argentina. A tal fin, se contextualizará esta práctica a nivel internacional, para luego poner foco en el caso local. Tomaremos como figura central al pintor afroporteño Rosendo Mendizábal, quien incluyó entre las décadas de 1830 y 1860 en su producción artística la ejecución de cuadros y joyería con pelo. Dado que su técnica consistía en realizar composiciones paisajísticas mediante la incorporación de cabello humano distribuido estéticamente, analizaremos su obra a través de los elementos iconográficos y materiales que influyeron en su producción.

Mediante el abordaje de fuentes periodísticas y literarias de la época, veremos cómo esta práctica era parte de la cultura visual de ese tiempo y circulaba en los distintos ámbitos sociales, además de formar parte de las dinámicas rituales del duelo y el luto. A través de un engranaje teórico afín a la Cultura Material de las Emociones y la Antropología del Arte, intentaremos analizar cómo la agencia² (Gell, 2016) de estos objetos influye en las dinámicas afectivas que involucran artista, comitente, objeto y retratado. Pensadas como reliquias seculares o históricas, nos proponemos entenderlas dentro de los rituales sociales funerarios en los que se articulan. Asimismo, volviendo el foco sobre la materialidad y el uso, proponemos una categoría distinta a la de reliquia que nos permita seguir desentrañando su agencia y eficacia.

² Alfred Gell entiende como *agencia*, una proyección del poder que un individuo u objeto es capaz de producir sobre su entorno. El esquema de relaciones entre los actores implicados en esta teoría consiste en: el índice (el objeto), el artista, el destinatario o receptor y el prototipo (el retratado).

Iconografía y materialidad al servicio de las emociones

Como una estrategia más efectiva para la salvación del alma que las plegarias, la iconografía del *memento mori* funcionaba como herramienta para reflexionar sobre la muerte acechante y arrepentirse. El repertorio iconográfico de las *vانيتas* que consistía en calaveras, cuerpos *in transi*, sepulcros (a la vez que muchas veces incluía fragmentos de dientes o huesos de un individuo), comenzó a disminuir a finales del siglo XVIII, con un refuerzo en imagen del vínculo entre portador y fallecido. Dientes y huesos comenzaron a reemplazarse por las iniciales del ser querido, así como la fecha de su muerte o un mechón de su cabello. Este foco más sentimental hacia el vínculo compartido y la individualización del fallecido ya no suponía solamente un discurso moralizante, sino un recordatorio de emociones, un *memento moveri* (Daly Goggin; Fowkes Tobin, 2013, pp. 33-34).

El cambio que este discurso simbólico presentó se vio acompañado por la necesidad de nutrirse de un nuevo acervo iconográfico que permitiera evocar esta dimensión sentimental. Es así que nos encontramos con varias publicaciones que circulaban en las bibliotecas decimonónicas, algunas a modo de catálogos de compras, otras como instructivos, o como modelos a replicar en distintos formatos y materiales. Estos ejemplares publicados por peluqueros y joyeros circulaban a nivel internacional y brindaban no solamente una instrucción técnica de cómo bordar o trenzar cabellos, sino que también proponían una iconografía a la moda. Publicaciones tempranas como la realizada por Garnet Terry: *A Complete Round of Cyphers for the Use of Engravers, Hair Workers* (1795), o el *Album illustré de dessins en cheveux* de J. Marcellin (1888), circulaban en distintas bibliotecas. La publicación seriada para damas *Godey's Lady's Book*, que se extendió desde 1830 hasta 1896, proponía entre sus artículos de moda y factura el consumo de joyería con cabello (Kliot, 1996). Uno de los empresarios capilares que tuvo el privilegio de contar con un espacio publicitario en dicha revista fue Marc Campbell, quien publicó *Self-Instruction in the Art of Hair Work* (1867). Publicaciones de este tipo tenían como objetivo principal la publicidad de los negocios de peluquería y joyería, otros tantos sumaban una dimensión educativa con un instructivo paso a paso para la realización de las piezas en el propio hogar. Según el propio Campbell, esta dimensión personal no solo permitía una cercanía afectiva con la materialidad, sino que también resguardaba al usuario de una potencial estafa con el cabello de otros individuos (Campbell, 1867, pp. 8-9) (Fig. 1). A través de las ilustraciones podemos vislumbrar que no solo fueron un medio de divulgación o un instructivo, sino que también enseñaban en aquel entonces a los individuos a construir una memoria familiar.

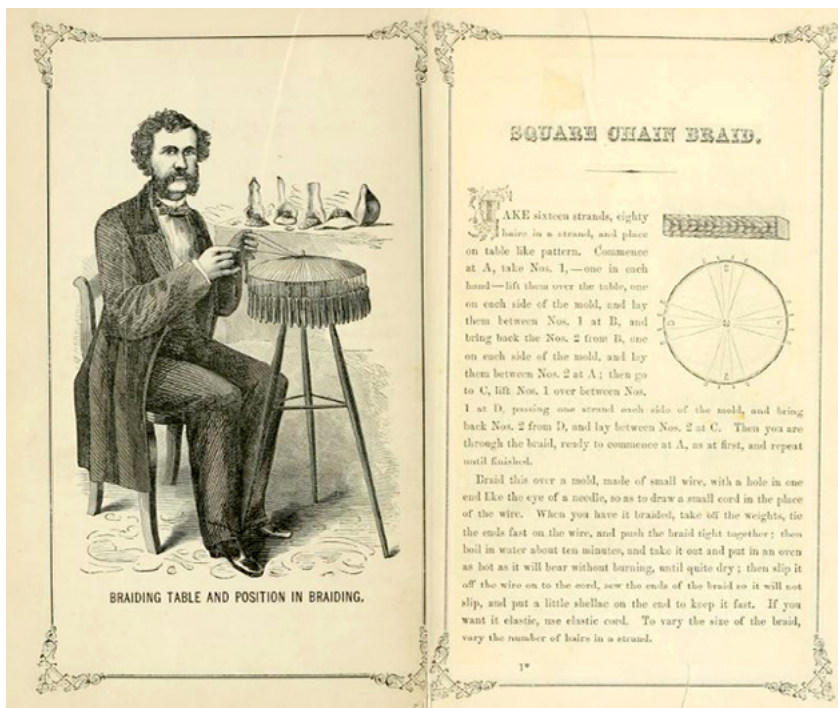


Figura 1. Campbell, M. *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*, Nueva York: Campbell, 1867. pp. 12-13. Extraído de: <https://archive.org/details/selfinstructorin00camp/mode/1up>

Este tipo de publicaciones tenía un rol clave dentro de la sociedad de la época, en cuanto instruían a las jóvenes para no ser ociosas y perfeccionar sus labores. Tal es el caso del libro de Henry Mayeux *La composition décorative: texte et dessins* (1885), que se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Dicho ejemplar no solo aborda la parte teórica e histórica del arte decorativo, sino que dedica la segunda parte del texto a la explicación práctica de cómo proceder a hacer bordados, relieves y piezas de joyería. En efecto, la sociedad de la época incentivaba la instrucción de las niñas de distintas clases sociales en las labores de la aguja, no solo para poder desarrollarse en tareas domésticas o proveer para el hogar, sino también para que las más aristocráticas aprendieran una destreza y porque así podían mostrar el encanto y elegancia de sus manos a algún pretendiente mientras trabajaban (Colón Hernández, 2021). Como evidencian las distintas publicaciones seriadas para la mujer que circulaban en la época (*La moda* [1837], *Manual de la moda elegante* [1879]), ellas estaban potencialmente capacitadas para bordar y ornamentar desde distintos accesorios.

Se trataba de una práctica cuya circulación habitaba tanto el ámbito doméstico como el comercial, con distintos niveles de elaboración según la mano interventora. Veremos a continuación cuáles eran las distintas técnicas para la realización de estos objetos y cómo se propagó a las distintas clases sociales.

El mechón de cabello: técnica y circulación

Si bien se trataba de una labor que podía realizarse en el ámbito privado, su mayor circulación era a través del trabajo de profesionales en las artes. Joyeros, plateros, orfebres, peluqueros, retratistas y miniaturistas solían incluir en sus servicios el trabajo con pelo. Como veremos más adelante, muchos de estos profesionales publicitaban sus labores en las gacetillas de la época con una cotización de las piezas en función de las herramientas y técnicas que el artista debía aplicar en el encargo (Sheumaker, 2007, p. 2).

El cabello como materia prima podía ser utilizado de múltiples maneras. Siguiendo el manual de Speight, A. (1871) *The lock of hair: its history, ancient and modern, natural and artistic; with the art of working in hair, illustrated by numerous designs*, vemos que pueden agruparse en cuatro tipos: la primera consiste en pulverizar y disolverlo como pigmento en goma arábica o aceites; de esta manera se utilizaba como pintura. La segunda técnica involucraba el uso de un delgado fierro que se calentaba para moldear o enrollar el mechón de cabello, y una paleta que permitiera trabajar sobre este aplanándolo o pegándolo. Otra manera consistía en trenzar el cabello, para luego colocarlo sobre un alambre recubriendo su superficie. Esto permitía trabajar el cabello realizando distintas formas y composiciones, por lo general florales. La última consistía en una mesa de trabajo circular, sobre la cual se podía colocar el cabello e ir trenzando con distintos patrones, lo que favorecía una amplia variedad de piezas de joyería.

Muchas veces estas distintas técnicas se combinaban en un mismo diseño, como parte de una pieza de joyería realizada enteramente con cabello, o el reverso de una miniatura. Susana Fabrici, en su minucioso trabajo sobre este tipo de retratos en la Argentina, sostenía que, “teniendo en cuenta la fragilidad de la pintura, el corte y ajuste del vidrio y del aro metálico que la rodea, etcétera, la tarea de enmarcado es propia de un relojero o joyero” (Fabrici, 2014, p. 41), a quien por lo general se le encargaba. Según la autora, era este último el que incluía al dorso del retrato-miniatura las leyendas, iniciales y recuerdos, o quien lo convertía en guardapelo.

Un ejemplo de este tipo de piezas lo encontramos en el Museo Nacional de Arte Decorativo (Fig. 2). Se trata de una miniatura al óleo sobre marfil realizada por Jean Philippe Goulu, de Doña Julia Fernández (1825). En la imagen podemos ver los elementos que Fabrici señala como parte de la factura: el delicado retrato, el vidrio, el aro metálico, una anilla para poder cargarlo al cuello (quizás como la que la propia Julia posee escondida tras el escote de su vestido). Asimismo, al dorso de la pieza nos encontramos con el monograma de la retratada: *J. F. L.*, tejido y decorado con filigranas en cabello negro, el cual podría ser el de la misma Julia, siguiendo la costumbre de la época.



Figura 2. Goulu, Jean-Philippe, *Julia Fernández*, miniatura sobre marfil, 5,9 x 4,9 cm. Museo Nacional de Arte Decorativo - Inv. 601. Extraída de: https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/74011

Como vemos, dada la especificidad del diseño y del cuidado que tales piezas requerían, su uso y circulación terminaba circunscripto a quien pudiera permitirse este tipo de comisiones. Sea para atesorar junto a sí la semblanza y la presencia de un ser amado ausente, o como reliquia familiar, esta práctica terminó desbordándose al culto laico de los héroes nacionales y a las prácticas de la sociabilidad de la élite. Muchas de estas piezas, a medida que se acercaba el cambio de siglo y los primeros centenarios nacionales, terminaron siendo donadas a instituciones museísticas como *reliquias históricas* (Maniús, 2022, p. 69).

Dado que atesorar el cabello proporcionaba marcos de referencia a la hora de lidiar con cuestiones de la vida cotidiana como la distancia, la muerte, o el suceso inesperado, generó que el resguardo de un mechón o elemento personal se pusiera en práctica en otros sectores de la sociedad (Strange, 2005). A nivel nacional, nos encontramos con esta costumbre por fuera de la élite, en la investigación de Julián Arroyo. Si bien el autor se dedica a analizar los informes policiales de suicidios, así como las cartas y escenarios que los fallecidos dejan, se ha topado con casos en los que, junto a la fatídica despedida, la persona pedía que el remitente “no la olvidara, que conservara sus cabellos en un sobre” (2020, p. 13).

En efecto, el tener consigo parte del cabello de una persona querida generaba una percepción de intimidad, cercanía y afecto que difícilmente otros dispositivos podrían provocar. Desde joyería, relicarios austeros, o mechones de cabello, la práctica se propagó a lo largo de la Argentina decimonónica. Cabe analizar,

por lo tanto, cuáles eran los artistas que en el ámbito nacional dominaban dicha técnica.

Entre artesanos, artistas y peluqueros

Los lectores de *La Gaceta Mercantil* del 20 de marzo de 1849, entre notificaciones de ventas de terrenos, gratificaciones por devolución de bienes personales perdidos, y una amplísima variedad de avisos, se encontraron con la siguiente entrada:

Henriqueta Schweizer, retratista al óleo recién llegada de Europa, tiene el honor de ofrecer (...) sus servicios en el arte de retratar al óleo. (...) También se ofrece para hacer cualquier dibujo con cabellos sobre marfil, así como paisajes y figuras (*La Gaceta Mercantil*, 20 de marzo de 1849).

El francés Augusto Siebs, también radicado en Buenos Aires para 1849, instaló su taller en la calle Parque n.º 65 donde ofrecía una amplísima gama de trabajos artísticos que iban desde relieves en mármol, decoración para jardines, lápidas y trabajos con pelo (Cutolo, 1985, p. 96). En efecto, durante marzo y abril de 1849 tanto Siebs como Schweizer se encontraban publicitando sus trabajos con cabello en *La Gaceta Mercantil*.

No solo podemos encontrar los avisos de artistas particulares, sino que también empresas capilares hacían sus anuncios. Tal es así que, hacia la segunda mitad del año 1850 en el mismo diario, la Peluquería Argentina ofrecía sus productos y servicios de peinados, pelucas, casquetes, rulos añadidos, así como pulseras y cordones de reloj en cabello. Los dueños se proponían el poder realizar encomiendas y pedidos tanto de clientes dentro de la Ciudad de Buenos Aires, como de cualquiera que viviera en el “campo o en el pueblo (...) sin tener que tomarse la molestia de aproximarse a su establecimiento” (*La Gaceta Mercantil*, 18 de junio de 1850).

Si bien era común que las personas ofrecieran servicios o vendieran bienes a través de los anuncios, muchos de estos eran publicados solo en un número, o si el interesado lo solicitaba, alguna que otra vez. No es el caso de las publicaciones que nos competen, dado que se mantuvieron durante meses, en algunos casos participando del mismo número (por ejemplo, Schweizer y Siebs en *La Gaceta Mercantil* del 27 de abril de 1849). No se les presenta bajo el título de curiosidades, ni como algo excepcional por parte de los artistas: el trabajo con cabello tiene la misma –e incluso menor– jerarquía en el texto que el retrato al óleo o la efigie escultórica que se ofrecía. Esto nos habla de una práctica que era comúnmente solicitada y estandarizada, en la que podemos identificar una figura que se destaca.

Como bien señala María de Lourdes Ghidoli en su tesis, reconstruir la biografía de Rosendo Mendizábal implica navegar a través de documentos, indicios e imaginación histórica (2015, p. 312). Según la autora, habría nacido el 1 de marzo de 1810 y sido bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de la Merced. Hijo de Pasqual Mendizábal y Encarnación Galván, pardos libres que traspasaron esa condición a sus hijos. Es posible que Mendizábal se haya formado en el Aula de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, dado que era el lugar de formación para los pintores de la época (p. 313).

Los primeros indicios de su actividad como artista los encontramos en *La Gaceta Mercantil* de 1837 bajo el anuncio de Academia de Dibujo:

Rosendo Mendizabal retratista, profesor de dibujo y de pintura, tiene el honor de avisar al público, que ha abierto en su domicilio (...) una academia de dibujo (...), como también para enseñar a hacer cifras y toda clase de paisajes con pelo (*La Gaceta Mercantil*, 8 de agosto de 1837).

Vinculado con la política y posteriormente masón (González Bernaldo, 1999, pp. 283-284), participaba activamente de publicaciones como *La Tribuna* y realizó donaciones a causas benéficas, como también al Asilo de Vagabundos, según se rescata de la crónica del mismo diario, en donde se alaba el talento y la modestia del artista recalcando que su producción no tiene rival en lo que respecta a trabajos con pelo (Fig. 3).

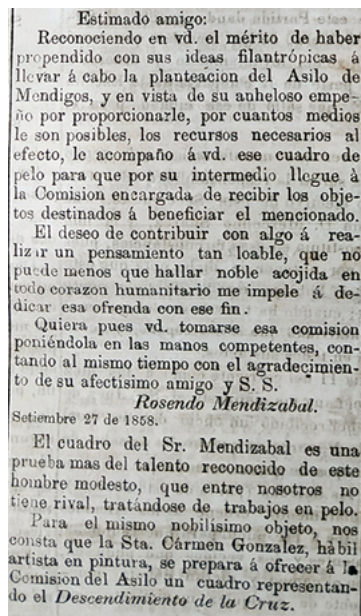


Figura 3. *La Tribuna*, "Un cuadro de pelo para el Asilo", 28 de septiembre de 1858, detalle. Fotografía de la autora.

Vicente Cutolo señala que “este tipo de cuadro era muy apreciado, siendo un verdadero trabajo de filigrana, muy delicado, obra de un artesano más que de artista: fruto de una paciencia infinita” (Cutolo, 1985, p. 537). Resulta interesante cómo los términos *artesano* y *artista* alternan su valor en función del trabajo que este tipo de materialidad implica. Si tenemos en cuenta la elaboración de las distintas técnicas que repasamos más arriba, el engranaje de agencias que se da entre comitente y sujeto (a través del objeto) cobra un nuevo matiz, especialmente si pensamos en la figura del artista como íntimo interventor de la materialidad del evocado.

La producción de Mendizábal cobró tal popularidad que, para 1851, inauguró en la calle Santa Rosa nº 42 “una galería de cuadros de pelo, de un orden hasta ahora desconocido, representando paisajes en alto y bajo relieve y flores enteramente al aire (...)” (*El Agente Comercial del Plata*, 20 de junio de 1851). Según indica esta descripción, Mendizábal seguía las mismas técnicas, modelos de diseño y patrones iconográficos que se podían encontrar en los álbumes y manuales de la época (Speight, 1871). Asimismo, trabajaba tanto con piezas para uso personal como broches, alfileres y relicarios, así como con cuadros de familia. En la misma galería, también se exhibían “cuadros genealógicos de familia, con los cabellos ordenados de la manera correspondiente al parentesco” (Urquijo, 1952, p. 88).

En efecto, este último tipo de producción terminó formando parte de la sociabilidad privada de las élites. En la colección del Museo Histórico Nacional, nos encontramos con los cabellos de Juan María Gutiérrez (1809-1879) y su familia (Fig. 4), trabajados con alambre recubierto que permite la combinación de distintos tipos de cabello bajo una gran variedad de flores, hojas y ramilletes. Cada uno de estos elementos se encuentra organizado dentro de un *shadow box* acorde a las costumbres técnicas e iconográficas de la época (Cole-Kink, 2018, p. 5). Como vemos, distinto a los guardapelos de menor dimensión, este tipo de piezas no funcionaba como un recordatorio portátil y personal. Si consideramos sus dimensiones, esta clase de obras presentaba el linaje familiar de manera física, ya que se ubicaban en los espacios de visita de los hogares con el fin de reunir y presentar a los miembros ya ausentes (Colón Hernández, 2021). Este tipo de obras solía acompañarse por un documento llamado *key* (llave) que funcionaba como un mapa para identificar la pertenencia identitaria de cada cabello presente. Bajo este gesto, se reunía la línea familiar tanto en nombre y vínculo genealógico como en materialidad, más allá del tiempo y la ausencia.



Figura 4. Adorno con cabellos de Juan María Gutiérrez y su familia.

Cabello trenzado y torneado, alambre, 33,5 x 28,5 x 5,1 cm. Segunda Mitad del siglo XIX, Museo Histórico Nacional, Argentina.

En: https://conar.senip.gob.ar/pawtucket/index.php/Detail/Object/Show/object_id/33428

Si bien se trata de una obra sin atribuir, los cabellos de la familia Gutiérrez nos acercan al tipo de producciones que Mendizábal proponía en su galería. Las piezas que aún se conservan atribuidas a él son fascinantes al igual que poco conocidas. Citando a W. J. T. Mitchell, “son objetos de difícil categorización, en ocasiones al margen de la historia del arte. Se encuentran a fortuna de su propia temporalidad, pero pueden resignificarse” (p. 157).

Parte de la resignificación de Mendizábal fue en el año 2008, cuando la muestra *Las entrañas del arte. Un relato material. (s. XVII-XXI)* en la Fundación Osde exhibió una de sus obras. Luego, como ya mencionamos, María de Lourdes Ghidoli en su tesis aborda distintas figuras afroporteñas claves en nuestra historia pero invisibilizadas con el tiempo; entre ellas, trata a Mendizábal presentando su producción y trayectoria política. Dada la importancia que el trabajo con cabello tuvo tanto a nivel internacional como nacional durante los siglos XVIII y XIX, resulta interesante detenernos ante las obras del artista y realizar una primera aproximación a ellas, y así reconocer cómo materialidad e iconografía se entretrejan en una misma imagen.

Iconografía y materialidad eficaz

La primera obra que abordaremos se trata de *Tumba de Juan Gregorio Barañao* (c. 1870) (Fig. 5). Vemos un paisaje con montañas y arbolado a la vera de un río, cruzado por un puente, que conduce a una tumba con el nombre del difunto: Juan Gregorio Barañao. El evocado en cuestión fue un funcionario de la provincia de Entre Ríos, en donde ocupó distintos cargos como subordinado del general Justo José de Urquiza (Cutolo, 1985, p. 319). En la obra no encontramos a Barañao solamente en nombre, sino que cada uno de los detalles de la obra están confeccionados con su cabello.



Figura 5. Rosendo Mendizábal, *Tumba de Juan Gregorio Barañao*, c. 1870, óleo y cabello, 61,5 x 71,5 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo. Luján, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Para el breve análisis que proponemos, nos valdremos de diccionarios y manuales iconográficos de acceso público como el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, y el de Jean Chevalier Alain Gheerbrant. Tanto el río como el puente y la presencia de barcas están asociadas no solo con la muerte, sino con el paso, el tránsito de un estado a otro. Remontándose a la antigüedad, la barca se asocia al viaje del sol por el cielo y como símbolo de viaje o travesía cumplida por los espíritus de los muertos. Asimismo, el río como corriente de la vida y de la muerte, como flujo de las formas y el puente como aquello que media entre dos mundos separados (Cirlot, 1992, pp. 98, 375).

Por otro lado, el tipo de vegetación seleccionada está relacionada con lo funerario. El ciprés es un símbolo de duelo, asociado a este contexto ya que en épocas

griegas estaba consagrado a Hades. El sauce, por su parte, también se relaciona con la muerte y el luto, quizás por su morfología que evoca lágrimas o tristeza (Chevalier; Gheerbrant, 2008, pp. 695, 2187).

Finalmente, sin pasar por alto el elemento que más señala la muerte de Barañao que es su tumba, nos detendremos ante un detalle presente en otra de las obras de Mendizábal que nos resulta llamativo: las tres montañas, vinculadas al hemisiclo: nacimiento, cenit y ocaso de la vida humana (Cirlot, 1992, p. 329).

Como vemos, en cada uno de los elementos presentes en la obra de Mendizábal se hace referencia a la muerte. No solo por la presencia de la tumba del difunto, sino que cada elemento figura como una puntada que sostiene y conserva la significancia de la obra. Ahora bien, cuando consideramos el hecho de que cada uno de estos elementos está realizado, en efecto, con cabello del propio difunto referido, el poder, la agencia de esta imagen, se resignifica.

En el catálogo que acompañó la muestra antes mencionada, Gabriela Siracusano reflexiona sobre la materialidad y el cuerpo de las obras, con énfasis en el rol que esta tiene en el resultado final como una imagen eficaz. Sostiene que el poder templar “un material que se ajuste íntimamente a la intención y necesidad de aquello que se quiere expresar, es tal vez una de las causas que pueden hacer del objeto creado un objeto eficaz (...) modificando sentimientos y conciencias. Un conjunto de ideas hechas cuerpo” (Siracusano, 2008, p. 12). El propio Mendizábal en sus anuncios sostenía que “siendo el pelo uno de los recuerdos de más estimación, [esta técnica era] el único medio de conservarlo sin que el tiempo tenga influencia en su destrucción (...)” (*El Agente Comercial del Plata*, 20 de junio de 1851). Las obras de Mendizábal son en efecto objetos eficaces, que en cada uno de sus aspectos nos devuelven la metonimia del difunto representado, y a su vez, dan un soporte –un cuerpo– que resiste el devenir temporal más que el biológico.

La obra que fue exhibida en *Las entrañas del arte...* pertenece al Museo Isaac Fernández Blanco y se titula *Paisaje con Iglesia* (1854). Se trata de una composición similar a la de *Tumba de Juan Gregorio Barañao*, con la diferencia de que está trabajada con los cabellos del matrimonio compuesto por Luisa Lacasa de Suárez y Don Francisco Suárez y Villoldo. Además, se acompañó la pieza con otras dos obras: un daguerrotipo *post mortem* de Albin Favier, y el retrato al óleo realizado por Jacobo Fiorini basado en el anterior. Propuesto como una tríada iconográfica (Siracusano, 2008, p. 24), en la que la fallecida se encontraba presente bajo tres dispositivos y materialidades distintas, nos habla también de cierto carácter performativo en la práctica. No solo el cabello se entendía como un medio para comunicar el lenguaje de lo sentimental, en línea con las costumbres de la clase media, sino que también la fotografía *postmortem* permitía capturar aquella última semblanza de la persona, y como fue el caso de Luisa Lacasa de Suárez, tener un modelo para retratarla. El rol que la identidad

y la figura tenían en la sociedad decimonónica de élite encontró su medio performativo para hacerse material a través de este tipo de producciones (Renken, 2021, p. 2).

Rito, liminalidad y emociones

Gran parte de la performatividad que acabamos de mencionar se debe precisamente a que esta práctica está inserta en el ritual social del duelo, como una suerte de objeto transicional que permitía transitar la pérdida. La historiadora Deborah Lutz llama este tipo de objetos *reliquias seculares* que funcionan como trazos, evidencias de una vida y cuerpo finalizados y desaparecidos, enmarcando el duelo. En este contexto, la muerte como agente, a la vez que transforma personas en cosas, también activa objetos inanimados dándoles una nueva vida o funcionalidad social (Lutz, 2011, pp. 128-129).

Para Louis-Vincent Thomas, historiador y antropólogo especializado en la muerte, los ritos en general son “conductas corporales más o menos estereotipadas, (...) que se basan necesariamente en un conjunto complejo de símbolos y de creencias”, mientras que los ritos funerarios son comportamientos que “supuestamente guían al difunto en su destino *post mortem*, [pero tienen] como objetivo fundamental superar la angustia de muerte de los sobrevivientes” (Thomas, 1992, p. 115). Si bien desde lo material el difunto se presenta como el foco y el protagonista de estos engranajes, es el doliente el sujeto del rito, quien como sujeto social “adquiere derechos y obligaciones de tipo ‘estructural’ (...) esperándose de él que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos” (Turner, [1989] 2013, p. 104).

Estas normas y patrones de conducta, en el contexto funerario, se encuentran segmentadas en *duelo* y *luto*. Existe una diferencia específica entre el *duelo*, como vivencia dramática de la muerte de un ser querido, y el *luto*, cuya función es ritualizar “los afectos encarnándolos en lo social” (Thomas, 1992, pp. 121-122).

Esta división entre la regulación pública y las emociones privadas la podemos ver quizás en cómo aparecen referenciadas estas prácticas en la literatura o prensa de la época. Tenemos por un lado la proliferación de modas, estilos y accesorios en cuanto a luto en las revistas de aquel entonces, como podemos ver tomando por caso una de las más populares, *PBT* (Fig. 6), o inclusive ya adentrándonos en la primera década del siglo xx, en catálogos de tiendas como *Harrods* o *Grandes Almacenes Tienda San Juan* (Fig. 7). Sin embargo, cuando se habla de duelo o de guardapolos, aparece como un momento privado, solitario, en el que lo principal es el vínculo entre el sobreviviente, su dolor y la pieza material. En la novela seriada *El velo negro*, publicada en la revista *El Salón de la Moda*, la protagonista –una madre que perdió a su hija– se encuentra reflexionando en la intimidad de sus aposentos mientras ponía en orden sus vestidos y

prendas de luto. El relato finaliza de la siguiente manera: “Guardó con piadoso recogimiento el velo negro al lado de sus más preciados tesoros, aquellos tesoros que besaba cien veces al día, el retrato de Rosa, un mechón de sus hermosos cabellos y un puñado de flores que se habían secado sobre su sepulcro” (*El Salón de la Moda*, 9 de junio de 1884, p. 95). Como vemos, tenemos por un lado las vestimentas regladas para el luto (social), y por otro, los tesoros materiales moldeados por las emociones del duelo.



Figura 6. PBT, Año xiv, Núm. 662, pág. 9. Fotografía de la autora.



Figura 7. Cadenas, collares, prendedores y aros para el luto, *Grandes Almacenes Tienda San Juan*, c. 1910, p. 53. Fotografía de la autora.

Así, tanto en la práctica como en la literatura los objetos cumplen un rol clave, al dar forma a las emociones y viceversa. Zaragoza Bernal sostiene que las emociones y el mundo no matizan nuestra experiencia en él, sino que la crean. En definitiva, que no son una reacción ante el mundo, sino que el mundo es construido a través de nuestras emociones (2015, p. 34). Más allá de que nuestras vidas y nuestro sistema social emocional esté atravesado por las imágenes y los objetos, existe una relación tangible, en donde la cultura material vehiculiza sentimientos e ideas (Turkle, 2007). Las autoras Stephanie Downes, Sally Holloway

y Sarah Randles analizan la dimensión material de los objetos y las emociones, y su dimensión háptica (*feeling*), pensándolo precisamente desde el inglés: la acepción táctil del término y por otro los modos recíprocos en los que el contacto con los objetos condiciona las emociones o sentimientos en las personas (Downes; Holloway; Randles, 2018, pp. 1-9).

Hay, en efecto, una dimensión táctil en estos objetos de duelo, por ejemplo, en el tener junto a la piel un relicario, o un guardapelo, el atesorar íntimamente la última carta de un ser querido, o el anillo de matrimonio del cónyuge fallecido. Permite mantener ese contacto con el ser querido más allá de la ausencia, conectando ambos sujetos de manera física y figurativa, evocando tanto a la persona como la relación que los unía. Aún más cuando se trata de cuadros familiares como los que visitamos en este trabajo: se trata de una manifestación material de sujetos y cuerpos re-unidos, sea en un arreglo floral de sus distintos cabellos, o portándolo en el propio cuerpo como pieza de joyería (Hind, 2020, p. 33).

Tanto la acción de cortar el cabello como el material en sí, encapsulan el momento de la pérdida. Mientras marca una ausencia, establece una presencia, una extensión de la persona: no solo representa al individuo, sino que es el individuo (Renken, 2021, p. 13). A su vez, es un objeto que nace materialmente por y desde la muerte, con el objetivo de habitar el mundo de los vivos. Pensando este tipo de piezas no solo desde su funcionalidad, sino también desde lo específico de su materialidad, tomaremos prestado el concepto de *liminal* desarrollado por el antropólogo Victor Turner. Al hablar de los sujetos y los objetos que transitan los rituales de paso, afirma que como “seres transicionales (...) no son ni una cosa ni la otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; (...) ‘entre y en mitad de’ todos los puntos reconocibles del espacio-tiempo de la clasificación estructural” (Turner, [1980] 2013, p. 108).

Como mencionamos de la mano de Mitchell, creemos que este tipo de objetos curiosos, raros, al margen de la historia del arte, cayendo en los intersticios de las catalogaciones y los inventarios institucionales, son en efecto objetos liminales respecto a la materialidad. Es esa cualidad lo que los vuelve agentes en el engranaje de artista, comitente y retratado; la que nos puede dar indicios de por qué y cómo funciona su eficacia.

Si nos detenemos a pensar en la pluralidad de elementos que terminan siendo catalogados como reliquias históricas (desde un tintero, un arcón, un pañuelo), nuestras piezas siempre destacan del montón generando extrañeza. Fabrici, a la hora de hablar de las piezas con cabello y la intimidad que evocaban, mencionaba que “hoy se descubren al abrirlas con el pudor de quien invade el ámbito privado” (2014, p. 26). Esa agencia no radica solamente en su función conmemorativa ni en su concepción como reliquias, ya que allí no está su unicidad. Se trata de piezas que en cada uno de sus aspectos (material, funcional, iconográfico) nos devuelven la metonimia del difunto representado, dando un soporte (un

cuerpo) que resista al devenir temporal. Puede que su especificidad sea esa, conectar la vida y la muerte a través de una imagen que, desde lo material, participa de lo muerto, pero existe y perdura para y por los vivos.

Reflexiones finales

Existe una sombra acechante en la fortuna de este tipo de piezas. Estos objetos dieron forma a rituales y fueron formados por los mismos. Oscilando entre el ámbito privado y el público, entre mecanismos de conmemoración y culto afectivo, son piezas cuyo valor marca un ocaso. Dado que los objetos y las personas no solo operan en mutua relación, sino de maneras específicas según los espacios y los contextos históricos, cuando los rituales cambian o se abandonan, los objetos que formaban parte de ellos parecen desactivarse. Se vuelven objetos olvidados, temidos, curiosos, pero cuya latencia les permite ser capaces de una nueva serie de significaciones. En primera instancia, es la muerte y las emociones humanas en torno a la misma las que vehiculizan y resignifican constantemente la cadena de significados de estos objetos a lo largo de sus distintas vidas.

Atesorados por los comitentes, eran estimados por personas específicas, y a medida que estos también fallecían, su valor emocional también se desactivaba. Se convertían en objetos extraños, cuyas narraciones íntimas y sagradas se perdían y se tornaban en secretos materializados, ante los cuales el coleccionismo se terminó presentando como una continuación de su ciclo vital. Tanto las emociones que los conformaron, como lo liminal de su materialidad, provocan y conllevan un abanico nuevo de emociones cuando son visitadas en el presente, sea que estén detrás de una vitrina, en un acervo digital, o bajo nuestras manos.

Referencias bibliográficas

- ARROYO, J. (2020). "Adiós querida mía, adiós tesoro": Las acciones comunicativas de los suicidas apasionados en Buenos Aires durante el último tercio del siglo XIX. *Trabajos y Comunicaciones* (52) e. 117.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Akal.
- CAMPBELL, M. (1867). *Self-Instruction in the Art of Hair Work, Dressing Hair, Making Curls, Switches, Braids and Hair Jewelry of Every Description*. Nueva York: Campbell.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A. (2008). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder & Herder.
- CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COLE-KINK, J. (2018). *Victorian Hairworks: Relics of Remembrance*. Grinnell Historical Museum.

- COLÓN HERNÁNDEZ, H. (14 de junio de 2021). El recuerdo en materia: Los cuadros de cabello femenino de la Casa Cautiño en Guayama. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, Humanidades.
- CUTOLO, V. (1985). *Nuevo diccionario biográfico argentino Tomos I – VII*. Buenos Aires: Elche.
- DALY GOGGIN, M. y Fowkes Tobin, B. (ed.) (2013). *Women and the Material Culture of Death*. Londres: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOWNES, S., Holloway, S., Randles, S. (comps.) (2018). *Feeling Things: Objects and Emotions through History*. Oxford: Oxford University Press.
- ENRIQUETA, B. S. (9 de junio de 1884). "El velo negro (conclusión)". En *El Salón de la Moda*, año 1, n° 12.
- FABRICI, S. (2014). *El retrato en miniatura en la Argentina: los rostros en la intimidad de los afectos*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GARRET, T. (1795). *A Complete Round of Cyphers for the Use of Engravers, Painters, Jewelers, Hair Workers, &c. Consisting of six hundred examples*. Londres: Garnet.
- GELL, Alfred (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- GHIDOLI, M. (2015). *Invisibilización y estereotipo. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. (Tesis de Doctorado en el Área de Teoría e Historia de las Artes, UBA. Directora: Dra. Marta Noemí Penhos). <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2970>
- . (2016). *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- GONZÁLEZ BERNALDO, P. (1999). *Civilité et Politique aux origines de la Nation Argentine. Les Sociabilités à Buenos Aires. 1829-1862*. París: Publications de la Sorbonne. <http://books.openedition.org/psorbonne/47128>
- HARMEYER, R. (2012). Objects of immortality: Hairwork and Mourning in Victorian Visual Culture. *Proceedings of Art of Death & Dying Symposium*, n° 1. Houston: University of Houston.
- HIND, H. (2020). 'I twisted the two, and enclosed them together': hairwork, touch, and Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *Victorian Review*, vol. 46, n° 1.
- KLIOT, J. (ed.) (1996). *Art of Hair Work: Hair Braiding and Jewelry of Sentiment*. Berkeley: Lacis.
- LUTZ, D. (2011). The Dead Still Among Us: Victorian Secular Relics, Hair Jewelry, and Death Culture. *Victorian Literature and Culture*, vol. 39, n° 1 127-142. Cambridge University Press.
- MANIUISIS, S. (2022). "Difuntos, deudos y dispositivos: agencia y simulacro en objetos dionisíacos de duelo". En: Castiglione, C. y Barile, C. (comp.), *Morir no es poco II: Estudios sobre la muerte y los cementerios desde la post pandemia*. Buenos Aires: Autores de Argentina.
- MARCELLIN, J. (1888). *Album illustré de dessins en cheveux*. París: Imprimerie H. Aumont.
- MARQUETA, V. (1889). *Mis disparates*. Tucumán: Tipogr. de El Deber.
- MAYEUX, H. (1885). *La composition décorative: texte et dessins*. París: A. Quantin.

- MITCHELL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil.
- RENKEN, S. (2021). The Performativity of Hair in Victorian Mourning Jewellery. *The Coalition of Master's Scholars on Material Culture*, junio 4.
- s/t (8 de agosto de 1837). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (20 de marzo de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (23 de abril de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (27 de abril de 1849). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (18 de junio de 1850). *La Gaceta Mercantil*.
- s/t (20 de junio de 1851). *El Agente Comercial del Plata*.
- SHEUMAKER, H. (2007). *Love Entwined: The Curious History of Hairwork in America*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- SIRACUSANO, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. xvii-xxi)*. Buenos Aires: Fundación Osde. <https://es.scribd.com/doc/117106890/OSDE-Las-entrañas-del-arte-siracusano>
- SPEIGHT, A. (1871). *The Lock of Hair: its History, Ancient and Modern, Natural and Artistic; with the Art of Working in Hair, Illustrated by Numerous Designs*. <https://archive.org/details/TheLockOfHairItsHistoryAncientAndModernNaturalAndArtisticWith/speight-a-lock-1871-BK001331-LowRes/mode/1up>
- STRANGE, J. (2005). *Death, Grief and Poverty in Britain 1870-1914*. Cambridge: University Press.
- THOMAS, L. (1992). *La muerte*. Barcelona: Paidós.
- TURKLE, S. (2007). *Evocative objects. Things we think with*. Cambridge: MIT press.
- TURNER, V. (2013). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- URQUIJO, J. (1952). Artistas poco conocidos de la época de Rosas. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, nº 1-7, El Instituto.
- ZARAGOZA BERNAL, J. (2015). Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones. *Vínculos de Historia*, nº 4.