



Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero

Diego A Jarak

► To cite this version:

Diego A Jarak. Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero. CAFE – Cahiers des Amériques – Figures de l’entre, 2013, 3 (1). hal-04529608

HAL Id: hal-04529608

<https://hal.science/hal-04529608>

Submitted on 5 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

SOMMAIRE VOL. 3 - RESISTANCES

EN GUISE D'INTRODUCTION:

Le devenir-clandestin de l'amitié
Olivier Jacquemond

CORPS ETRANGERS

Criados, parientes, amigos y allegados : le vice-roi de la Nouvelle-Espagne et ses proches au XVIIe siècle
Pierre Ragon

Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero
Diego Jarak

Los indios amigos : clé de la réussite de la conquête de la Province du Paraguay ?
Guillaume Candela

CONTINGENCES

La diplomatie suisse face au Chili révolutionnaire (1970-1973) : la fin d'une amitié ?
Ivo Rogic

L'influence des amitiés américaines sur le style et la carrière des compositeurs émigrés entre 1933 et 1945
Etienne Kippelen

Regards croisés sur l'enfermement : Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska
Marie-Caroline Leroux

ANATOMIES

L'algèbre du besoin : l'amitié amoureuse chez les écrivains de la Beat Generation
Rémy Lucas

Un squelette dans le grenier : amitié, mort et écriture dans Love, de Toni Morrison (2003)
Emmanuelle Andrès

My own private Idaho : le désir d'amitié chez Gus Van Sant
Sabine Hillen

Mito y tensión en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide y Elena Poniatowska
Nathanial Gardner

12,00 €



3

3

Année 2013

Amitiés. Le cas des mondes Américains

VOLUME 3 - RESISTANCES

CAFE - Amitiés. Le cas des mondes Américains



Diego Jarak (dir.)
Olivier Jacquemond
Pierre Ragon
Diego Jarak
Guillaume Candela
Ivo Rogic
Etienne Kippelen
Marie-Caroline Leroux
Rémy Lucas
Emmanuelle Andrès
Sabine Hillen
Nathanial Gardner

Directeur de la publication : Diego Jarak

Projet graphique : Jeremy Vilquin / Maria Maggiori

Abonnements et contacts : Julia Suero

Comité de rédaction :

Danièle André, Emmanuelle Andrès, Ghyslaine Hadouch,
Diego Jarak, Paul Laurent, Rémy Lucas, Julia Suero

Comité Scientifique :

Sydney Barbosa (Universidade de Brasília, Brasil)
Dante Barrientos-Tecún (Université Aix-Marseille 1, France)
Pablo Berchenko (Université Aix-Marseille 1, France)
Grégory Beriet (Université des Antilles et de la Guyane, France)
Jorge Chen (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)
Christine Esclapez (Université Aix-Marseille 1, France)
Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada, España)
Gérard Gomez (Université Aix-Marseille 1, France)
Mariana Heredia (Universidad Nacional San Martín, Argentina)
Diego Jarak (Université de La Rochelle, France)
Serge Lacasse (Université Laval, Canada)
Brígida Pastor (Glasgow University, United Kingdom)
Néstor Ponce (Université de Rennes 2, France)
Pablo Ruiz (Tufts University, USA)
Sophie Stévance (Université Laval, Canada)
Micéala Symington (Université de La Rochelle, France)
Laurent Vidal (Université de La Rochelle, France)



Editions La Promenade

editionslapromenade@gmail.com

ISSN : 2263-3863

ISBN : 978-2-9543135-2-8

Dépot légal 2013

SOMMAIRE

VOL. 3 - RESISTANCES

— EN GUISE D'INTRODUCTION —

- 5 Le devenir-clandestin de l'amitié
Olivier Jacquemond

— CORPS ETRANGERS —

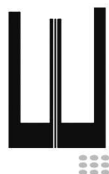
- 13 Criados, parientes, amigos y allegados : le vice-roi de la Nouvelle-Espagne et ses proches au XVII^e siècle
Pierre Ragon
- 35 Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero
Diego Jarak
- 65 Los indios amigos : clé de la réussite de la conquête de la Province du Paraguay ?
Guillaume Candela

— CONTINGENCES —

- 81 La diplomatie suisse face au Chili révolutionnaire (1970-1973) : la fin d'une amitié ?
Ivo Rogic
- 109 L'influence des amitiés américaines sur le style et la carrière des compositeurs émigrés entre 1933 et 1945
Etienne Kippelen
- 127 Regards croisés sur l'enfermement : Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska
Marie-Caroline Leroux

— ANATOMIES —

- 155 L'algèbre du besoin : l'amitié amoureuse chez les écrivains de la Beat Generation
Rémy Lucas
- 171 Un squelette dans le grenier : amitié, mort et écriture dans *Love*, de Toni Morrison (2003)
Emmanuelle Andrès
- 189 My own private Idaho : le désir d'amitié chez Gus Van Sant
Sabine Hillen
- 211 Mito y tensión en Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide y Elena Poniatowska
Nathanial Gardner
- 229 Bibliographie
- 241 Biographies



Iconografía pampeana del siglo XIX #1: Amigo pulpero

Diego JARAK

Université de La Rochelle/CRHIA

0. Presentación

La amistad reviste formas múltiples, aun las menos imaginadas. Incluso aquellas que en tiempos estables parecerían amistades imposibles. Amistades las hay fundadas sobre la proximidad cultural, sensible, física, económica, pero también de su contrario, la lejanía o la distancia. También las hay que nacen de la necesidad, la situación o el contexto. Estas últimas, son amistades que tienen como fondo un principio que según los valores occidentales sería contrario a su esencia: el interés.

En efecto, al observar de cerca lo que ocurre en situaciones nuevas, a veces extremas, pero no por ello menos ocurrentes, descubrimos que la amistad puede abarcar relaciones alejadas. Infiltrarse en las estrechas arterias de la sociedad, recorrer el sistema en espacios mínimos, escondidos, apartados. Los cambios de que ella es susceptible atañen su misma esencia. Tomemos, por un lado, el caso de la antigua Grecia, donde la amistad aparece como la forma privilegiada de la relación al otro y que, desde esa perspectiva, asume una función política.

En cambio, en el mundo occidental actual, con la expansión vertiginosa de Internet y el éxito global de las redes sociales (léase Facebook), la amistad discurre entre personas que no conocemos y que nunca hemos visto « cara a cara »; con las que, posiblemente, nunca intercambiamos nada (sea en forma escrita u oral) de manera real: dirigiéndose directa y exclusivamente a esa persona. ¿Será ésta

una nueva forma de la política? En todo caso, la increíble e ilimitada amplitud cubierta por un sólo término permite preguntarnos acerca del alcance de un tal concepto - polimorfo - y de sus posibles usos. Acerca de las relaciones que pudieron haberse establecido entre personas que, en un primer momento, nada haría pensar en una posible amistad. Pero que, sin embargo, estaban tan unidas y ligadas de formas múltiples que, en efecto, se asociaban bajo el mismo sentimiento de aquello que podemos llamar, amistad.

En este artículo, nos proponemos analizar una relación que histórica y tradicionalmente fue percibida como « imposible », dada la tensión que existía entre los dos componentes de la misma. En cambio, mostraremos que detrás de la tensión y, justamente, a causa de ella, se fue construyendo un lazo en varios sentidos decisivo. Nos referimos a la relación de amistad que pudo haberse establecido entre un gaucho y un pulpero cualquiera en el vasto territorio pampeano a mediados del siglo XIX y de las consecuencias de una tal relación, para uno, otro y el conjunto de la sociedad. Para este análisis nos apoyaremos en una parte de la iconografía sobre el gaucho tal y como se fue construyendo a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

1. La Pampa en la tradición

Para comenzar con esta pesquisa tendremos que situar cada uno de los componentes (la pampa, el gaucho, el pulpero, la pulpería) mostrando las variadas y, en muchas ocasiones, contradictorias lecturas que de ellos nos han llegado. Pero, antes de penetrar en tan perplejas oposiciones, a riesgo de futuras desviaciones, recordemos rápidamente el nudo del problema. De lo que aquí se trata es de la amistad. Lo que nos interesa es ver hasta qué punto esta categoría - de arraigado filosófico - puede ser « útil » para obtener una mejor

comprensión de un fenómeno que la historiografía tradicional había preferido ignorar o esconder y que sólo la historiografía más reciente comienza a sacar a la luz.

1.1. El desierto y sus efectos

Según la tradición, sobre la que tendremos que volver una y otra vez, la región pampeana bonaerense estaba prácticamente deshabitada: es la imagen del desierto que tanto efecto tuvo en la construcción de la Nación¹ en Argentina. Ese despoblamiento, marcado ya no por un bajísimo índice demográfico - ya que se estima que a comienzos del siglo XVII la región pampeana tenía una población de al menos 200.000 indígenas - sino por la extensión - de la que D.F. Sarmiento hizo su punta de lanza - fue el punto de partida y piedra fundamental a partir del cual se construyó el *puzzle* de lo que luego sería la imagen « oficial » de la pampa. Todo lo que siguió no fue sino un agregado « lógico », una continuación de aquella primera impresión. Comenzando por el más evidente: la pampa es un desierto humano. Esto es, que los habitantes de tan vasto territorio pueden ser contados con los dedos de la mano. Y su continuación lógica e inmediata: sin hombres - suficientes -, el grupo - humano - es imposible. De donde, la primera conclusión, sobre la que volveremos mas adelante, a saber: en la pampa, sin grupos humanos, las relaciones son, también, imposibles. Y, la segunda conclusión, aquella que tan útil fue a la creación de la Nación Argentina, es decir, a la necesidad de una creación - ya que se trataba, justamente, de una creación *ex-nihilo*: sin grupo de hombres, sin relaciones, en la pampa no pudo haber existido sociedad. Dicho de otro modo, la sociedad pampeana es una imposibilidad lógica; es decir, una contradicción. Así, se pasó de la primera impresión « vasto territorio despoblado », a la

conclusión « en la pampa no hay sociedad » - ya veremos luego la incidencia de tal conclusión, solo adelantemos que el término « sociedad » fue rápidamente tomado en sus dos sentidos, es decir: en términos culturales, por un lado y por el otro, en términos de progreso² -, cuyos efectos llegarían hasta nuestros días: un territorio sin sociedad, un territorio sin cultura. Pero, vayamos lentamente, porque si la construcción ha tenido tanto éxito, como para llegar hasta nuestros días, es porque todos los detalles importan. A comenzar por el primero, aquel que dio forma y origen a la famosa fórmula sarmientina, « civilización y barbarie ». Es el pasaje de vuelta, es decir, el que lleva de la sociedad - o su ausencia - a los hombres.

1.2. El desierto y los hombres

En efecto, ¿quiénes eran esos hombres que hacían frente al despoblado, en tan inmenso territorio? En otros términos, ¿qué tipo de hombre pudo vivir en tales condiciones? Cuando, además, se sabe que los seres que habitaban más allá de la frontera, los « indios » - como se los llamó -, estaban lejos de ser considerados como « hombres » a parte entera por los que habitaban de éste lado de la frontera, es decir, los hombres « blancos ». Claro, una vez establecido que el inmenso territorio pampeano era un espacio « asocial », los que osaban una vida en tales condiciones, además de los ya mencionados indígenas, no podían ser considerados en iguales condiciones que los hombres que los juzgaban, es decir, los « hombres en sociedad ». No, aquellos estaban demasiado expuestos, y en consecuencia demasiado próximos del « hombre en estado de naturaleza » como el que describía Hobbes en su *Leviathan*³. Así, los « pocos » habitantes que el relato introducía como una « rara excepción » y al margen de toda definición:

situándolos en algún lugar entre el salvaje y el bárbaro - títulos que, en un principio, estuvieron reservados al « otro » extremo, es decir, al « indio » -, serían los personajes « invisibles » de la historia. En el discurso hegemónico, esa categoría de « rara excepción », a la que el gaucho quedaba relegado por una suerte de decantación lógica, estaba ocupada exclusivamente por él. Como si el gaucho fuera el único sobreviviente posible de la pampa⁴. Digámoslo nuevamente, para la tradición, aquella que comienza con la Asociación de mayo, que cobra forma « académica » en el discurso de Mitre y que se perpetua hasta bien entrado el siglo XX, para esa tradición, la pampa es un desierto - tal y como la describieron los primeros viajeros de la región; un desierto que a duras penas poseía una población, y cuyo único elemento era el gaucho. Las referencias a cualquier otro tipo de habitante, además del indígena, sea este un hacendado, un criador, un labrador, un extranjero, un misionero, una mujer, un vagabundo, un agregado, son muy raras.

Así, desde su primera aparición en la letras, el gaucho rioplantense no ha dejado de interesar a todos los que de una manera u otra han entrado en contacto con él. Los primeros, los viajeros extranjeros - ingleses⁵ entre otros - que cruzaban su camino, se detenían frente a tal prodigio, o despropósito, de la naturaleza. La apreciación del observador variaba según la percepción que unos y otros tenían de lo extraño del personaje. Como si, de extraordinario, el personaje, el gaucho, los confrontara con sus propios miedos o anhelos - volver al estado de naturaleza, o bien, realizar el ideal utópico del hombre libre frente a su destino. Desde el nombre hasta los más ínfimos detalles de su fisionomía, pasando por sus costumbres, destrezas, modos de vida, alimentación, vida familiar, y por sobre todas las cosas su relación con el medio a través del caballo, los atónitos europeos tuvieron la necesidad de decorticar hasta lo más profundo las vísceras del

gaucho. A veces para criticarlo, muchas para exaltarlo. Esa diferencia en las relaciones tenía menos que ver con el personaje que con el bagaje desde el que el novel observador juzgaba lo que tenía delante de sus ojos. Muchas veces, la mirada se dejaba influenciar por la belleza del espectáculo, que se le ofrecía bajo un tal sublime decorado. Las menos, esa misma mirada estaba atravesada por valores relacionados con la actualidad europea: ciencia, economía, modos de producción: la civilización. Era entonces que las críticas se volvían acérrimas y que los cuadros de belleza se convertían en relatos de devastación: la pampa como un gran cementerio a cielo abierto. Así la veían viajeros y locales, al percibir las centenas de reses muertas por doquier, resultado del apetito selectivo del gaucho, el comercio y de la abundancia.

Es así que se fue construyendo la imagen del que mas tarde sería « emblema nacional », reflejo de la idiosincracia argentina, el gaucho. Figura de extraña ascendencia pero, en todos los casos, muy próximo - íntimo - a las clases patricias. Es el gaucho como representante de la tierra - la pampa - y sus valores - campestres - : uno y otro, tan útiles a los intereses de los mismos que, de a poco, se iban haciendo, cada vez más, de esa misma tierra: la pampa productora. Pero eso vendría después. Las citas, como la precedente sobre el cementerio de animales a cielo abierto, ayudaron a consolidar una construcción negativa y abrir el camino para su corrección - adiestramiento del hombre. Frente a la barbarie, la fuerza - militar - de la civilización. En la imagen negativa, tal y como se desprende de la imagen del cementerio, aparecía el gaucho como un ser anárquico, independiente, siempre galopando hacia el horizonte en busca de su bien máspreciado, la libertad. Pero este ser, así constituido, era por sobre todas las cosas un gran holgazán que rechazaba el trabajo y prefería errar indefinidamente en la planicie. Descendiente directo del colonizador español - su sangre

árabe, como quería Sarmiento -, el gaucho, el de las descripciones, vivía en el ocio⁶, que era para él el *sumum plus ultra* de la existencia. Frente a tal constitución, se preguntaron los hombres de las « luces »: ¿qué idea de nación podría establecerse? Ninguna. Dos tiempos diferentes se cruzaron en un mismo momento histórico: una verdadera batalla de la representación. Es por ello que la construcción de la imagen gauchesca se adaptó perfectamente bien a las necesidades de ciertos sectores de la sociedad rioplatense que veían en esos hiatos entre la realidad y la ficción sobre el gaucho, una fisura a partir de la cual consolidar su poder y dominación sobre la tierra.

1.3. Una pulpería en el desierto

Ahora bien, a esta imagen de infinito descampado que John Miers, un viajero inglés del siglo XIX, asimilaba a una « interminable pista de bowling »⁷, en la que los pocos hombres que habitan se destacan por su holgazanería, y en la que no habiendo sociedad tampoco existen lugares para la sociabilidad, a esta imagen del desierto habitacional y social - porque, se sabe, en el relato, los gauchos nunca bajan de sus caballos, ni siquiera para dormir! -, se opone, como un oasis en medio del desierto, un tipo de comercio particular. Un establecimiento en el que, siempre según la tradición⁸, el habitante de la región (el gaucho) se entrega al vicio (el juego, y el alcohol), encuentra excusa para su filosofía (el ocio), practica su deporte favorito (la pelea de cuchillos) y se deleita con el único arte de que es capaz (insolentes versos acompañados por el rasgueo de una guitarra desafinada).

Para los autores de la generación del 37 y hasta fines del siglo XIX, la pulpería es, por excelencia, un lugar de « perdición ». Todo lo que allí ocurre o puede ocurrir es nefasto para la sociedad. Es

nefasto para el gaucho quien, en su pasaje deja hasta el « cuero ». Y más aún. Ya que las peleas, y los juegos de cuchillo, en los que muchos dejan sus vidas, cuando no una marca indeleble en el rostro, acontecen en el mismo terreno en que se bebe, se canta y se juega. La pulpería es nefasta para la sociedad porque siendo el único lugar de reunión no fomenta el dialogo sereno, el encuentro « social » entre pares. Recordemos que, para el discurso hegemónico, en la pampa, las relaciones sociales son imposibles. La pulpería es negativa y como prueba, la ausencia de poblados u otros centros de concentración humana alrededor o en su cercanía. Para la tradición, lo único que aporta la pulpería es la propagación del vicio.

En las descripciones, en esas casas de trato se dispensan rústicamente dos productos, esenciales para la dieta del hombre pampeano: la yerba y el alcohol. Detrás de un breve mostrador, protegido por una espesa herrería, el pulpero impone su ley. Frente a él, una clientela que, no teniendo los medios de afrontar lo poco que se le ofrece, endeuda su destino a la merced y buena voluntad de aquel que la provee. Una relación de dependencia que, las más de las veces, explican estos autores clásicos, se traducía en el empeño de los únicos bienes de que el cliente disponía, o podía procurarse (se entiende, por medio del robo): el cuero.

Un comerciante abusivo, un cliente pobre y con propensión al robo, es así que se constituyó la otra imagen « clásica » de la pampa, la de la pulpería de campaña⁹. A partir de aquí, las conclusiones más evidentes no tardaron en decantar una relación de extrema tensión - de donde las rejas tras las cuales se protege el comerciante - entre el gaucho y el pulpero. Frente a esta imagen, podemos preguntarnos si sería posible, imaginable e incluso adecuado proponer un estudio sobre el tipo de « amistad » que pudo haber ligado a estos dos extremos de la sociedad que,

repitámoslo, era el efecto de una creación « mental »: la del relato hegemónico de la historiografía tradicional.

Un primer elemento de respuesta, como ya se ha señalado en la presentación, puede encontrarse en la iconografía, en las imágenes. En efecto, si los textos « tradicionales » están, en varios sentidos, saturados por las interpretaciones, el recorrido crítico a través de la iconografía pampeana del siglo XIX aparece como un terreno fértil, aún poco explorado. Es, entonces, en este espacio « mínimo » que quizá se pueda leer la historia de otra manera.

1.4. El fin del gaucho. La nueva historiografía

Desde un tiempo ya, la imagen de los hombres de la pampa, su medio, modos de vida y producción, así como sus aventuras y desventuras, ha comenzado a cambiar. En las últimas décadas del siglo pasado, varios autores, provenientes de horizontes diferentes, se han ocupado de « volver » a la pampa. Lo esencial de estos trabajos, entre los que podemos destacar a Juan Carlos Garavaglia, Raúl Fradkin, Juan Gelman, Carlos Mayo y aun otros, consistió en desmitificar la imagen de la pampa. En volver a leer y pensar las relaciones con el medio, con la producción y el consumo, con la servitud, con el poder y con la historia. A contra pelo del proceso que había comenzado con el *Facundo* de D.F. Sarmiento, esto es, con la construcción del panteón argentino a partir de una serie de relatos - recordemos los deliciosos nombres con que el sanjuanino recorta el campo humano del hombre pampeano en su celebre *Facundo* : el « baqueano », el « rastreador », el « gaucho malo » y el « cantor »; es decir, únicamente los tipos más raros y excepcionales; la nueva historiografía salió a buscar al hombre - podríamos decir « convencional » - o a los diferentes hombres que poblaban y

explotaban los recursos del, ya no « desierto » pampeano, sino de un altamente productivo y variado territorio.

Estos estudios muestran que si la República Argentina tuvo sus dioses, semi dioses, héroes y demonios, también, y por sobre todas las cosas, tuvo una verdadera sociedad. Una sociedad que, sin duda, poseía características propias y singulares, pero que, no por ello, dejaba de ser una sociedad al fin. Es decir, una sociedad constituida esencialmente de hombres « normales ». Contra la imagen de una pampa habitada solo de héroes y demonios, la historiografía mas reciente recupera a los labradores, los criadores, los agregados, los conchabos, etc. Contra la imagen de una pampa infinita, exclusivamente latifundista y sin división, esta historiografía nos presenta una pampa que también tiene parcelas, con pequeños propietarios y relaciones a la tierra que son diversas y variadas. Contra la imagen de una frontera determinante, binaria e impermeable, las historias mínimas o íntimas de la nueva historiografía, por ejemplo a través de los casos judiciales¹⁰, nos revelan una frontera que no deja de plegarse sobre sí misma¹¹. Una frontera compartimentada, abierta y permeable al mismo tiempo. En fin, contra la imagen de una única y exclusiva pulpería con rústicos barrotes, propietarios españoles, y en las que solo se vende yerba y alcohol; los trabajos más recientes, como los de Carlos Mayo¹², Daniel Virgili y otros, nos exponen una gran variedad y diversidad de pulperías y de pulperos. Ya no se trata únicamente de la imagen de la reja, atendida exclusivamente por españoles de la primera hora, sino espacios distintos, atendidos por la más diversas nacionalidades entre las cuales un gran numero de vecinos más o menos próximos a la región de instalación. Una pulpería donde ya no se venden solo yerba y alcohol sino una gran variedad de productos.

Estas nuevas imágenes del relato, con sus nuevas formas y, sobre todo, con nuevas fuentes primarias - tales como los registros policiales, judiciales, sucesiones - nos permiten ingresar en un territorio casi desconocido, una pampa hasta ahora inexplorada. Pero, la nueva historiografía se constituye también y en gran medida de la relectura de viejos y maltratados documentos. Textos para los que no se poseía entonces las herramientas necesarias, documentos que necesitaban una nueva lectura. Sin embargo, algunas de esas historias, es nuestra hipótesis, aparecían ya - quizá de una manera aún más clara - en la iconografía del periodo en el que, justamente, el discurso hegemónico, la historiografía tradicional, se constituía definitivamente. Volver a las imágenes, algunas archiconocidas, otras inéditas, es una forma de entrar en la sensibilidad de una época - sensibilidad que, como no podría ser de otra manera, se constituye de un amplísimo espectro de discursos (en este caso, de discursos iconográficos).

2. La Pampa en la iconografía

La iconografía sobre la pampa y sobre el gaucho en particular es muy importante. Las imágenes, como los textos, son abundantes. Y esto, desde la primera hora. No así las lecturas e interpretaciones de dichas imágenes. Desde el comienzo, el personaje de la pampa apareció con un magnetismo singular. Fue el verdadero concertador de la mirada: lo mas interesante que los viajeros encontrarían en este territorio. Al contrario, las lecturas respecto de esa iconografía, por lo general, fueron escasas y casi todas han seguido la misma línea propuesta por los textos. Aquí, la imagen sobre la pampa aparece como un simple decorado o como un ejemplo más de algo sobre lo que el texto ya dio su sentencia. Es la idea según la cual la imagen no tiene un valor propio. En esta lectura, el gaucho

aparece, igual que en la descripción de los textos, como el centro « exclusivo » de la acción y, en consecuencia, como el centro de la imagen. Para los autores tradicionales, el resto de los elementos que componen el cuadro, es decir los elementos propios al contexto, la pampa, se reducen a una sola y única idea y expresión: son el reflejo de una pura monotonía. La pampa es un tedio para la mirada, como le sugería el infatigable naturalista alemán Alexander Von Humboldt a su camarada Johann Moritz Rugendas, y que, por suerte, este prefirió no escuchar, sintiéndose atraído « [...] no precisamente por el paisaje sino por el drama que se desarrollaba en ella [...] », señalan Marta Penhos y Laura Malosseti Costa en un interesante artículo al cual volveremos más adelante.

Sin embargo, y para ir avanzado, podríamos preguntarnos si, como señalan estas autoras, la pampa - el paisaje - no interesaba a Rugendas (o incluso a Humboldt), y a los otros pintores. Si el consejo de Humboldt era realmente una advertencia a un desvío o, al contrario, una provocación con tonos de invitación. Porque, en resumidas cuentas, Rugendas tuvo que desoír al eminente viajero para poder descubrir aquel drama. Esto es, seguir una intuición contraria al sentido común y al consejo avisado, nada mas y nada menos que de uno de los naturalistas mas importantes del siglo XIX. Así, podemos preguntarnos si la iconografía sobre la pampa, y el gaucho, operan con los mismos criterios que los textos. Si una vez despojados del peso de aquella tradición, la imagen no revela, también, otra historia. Porque, en efecto, sería muy difícil imaginar al gaucho, los indios y sus cautivas en un contexto otro que el de la « tediosa » pampa. O es que, realmente, alguien puede pensar un cuadro como *El rapto de la cautiva* con el *Lac Léman* como telón de fondo. No, no hay dudas. La iconografía del gaucho, su drama, se construye sobre una pampa que ya es un territorio afirmado, que es rico en imaginarios, poderoso, impactante, cautivador, infinito y, por

sobre todas las cosas, un paisaje único. Un territorio en el que, contra los avisos, descripciones y estudios, la naturaleza está tan presente, o más, que en aquellos otros paisajes que Humboldt describe como « excepcionales [...] por ejemplo, picos nevados de montañas, bambúes, la flora tropical de las selvas ». ¹³

2.1. Primeros trazos, la pampa no tiene líneas

Hagamos un rapidísimo recorrido por algunas imágenes centrales en la historia de la iconografía pampeana. Emeric Essex Vidal (1791-1861), pintor inglés, es uno de los primeros en retratar la pampa, sus hombres y sus costumbres. Así, establece algunas de las líneas rectoras de lo que más tarde será la mirada « extranjera » sobre la pampa y que luego se repetirá en otros viajeros, como también en varios de los locales: grandes cielos abiertos, colores ocres, monotonía de la mirada fundada en la infinitud, pero, extrañamente, y contra toda expectativa, escasas líneas rectas. Más importante aún, en casi ningún cuadro, de los más conocidos a los menos, aparece de manera clara, limpia y distinta la línea completa del horizonte. Extraña ausencia cuando se sabe que la pampa es un desierto: un desierto de naturaleza - sin árboles, arbustos, lagunas, montañas o cualquier otra deformación del terreno -, un desierto humano - prácticamente sin habitantes -, un desierto habitacional - las pocas veces que se habla de los ranchos es para indicar que son pequeñas construcciones, simples y sobre todo, aisladas unas de otras. Es decir, un Desierto con todas las de la ley: un desierto absoluto. Un desierto donde nada, ni nadie impide a la mirada de atravesar el terreno para plantarse serena y largamente sobre la línea limpia, continua e impactante del horizonte. Frente a esa representación clásica, hegemónica, repetida hasta el hartazgo, la ausencia casi total de una línea completa sobre el despejado

horizonte en casi toda la iconografía del siglo XIX, debería haber alcanzado para provocar, al menos, la duda. Si, como quisieron los jóvenes del 37, desde Esteban Echeverría en adelante, la pampa es « la imagen del mar en la tierra », entonces, debemos preguntarnos: dónde está la cuna de la que febo emerge cada mañana y en la que se esconde cada poniente, como cuando uno está en el mar; dónde está el horizonte en esas magníficas representaciones de los paisajes pampeanos. Dónde la infinita línea horizontal. A decir verdad, esta imagen, la de la línea entera y completa, prácticamente, no existe. Para la iconografía del siglo XIX, la pampa es un mar sin horizonte.

En las pinturas de Essex Vidal la línea de fuga se desvanece en una serie interrumpida de « obstáculos » que la esconden, la borran, o la desplazan, pero en todos los casos, la reducen a una breve, cuando no mínima expresión. Lo mismo ocurre en otros artistas: Carlos Enrique Pellegrini (*Media caña, Cielito*) Prilidiano Pueyrredón (*Un alto en la pulpería*), Angel Della Valle (*Un alto en la pampa*), Raimundo Monvoisin (*Soldado de Rosas*), Mauricio Rugendas (*El malón, El rapto de la cautiva, El regreso de la cautiva, Boleando avestruces y Parada en el campo*), Carlos Morel (*Caballería gaucha, Carga de caballería, Combate de caballería en la época de Rosas*), José Aguyari (*Un rancho del campo*) y tantos otros. El paisaje, sabida y extensamente predicado como inmensidad, apertura ilimitada, imagen del mar en la tierra, desaparece o se transforma en espacios reducidos, acogedores o intimidantes, y donde el límite no aparece ya como un puro infinito sino como un interrogante: la pampa es desafío. Los que osan retratarla, restringen su presencia a lo mínimo; un detalle al margen, un recodo en la tela. En efecto, raras son las representaciones en las que el paisaje aparece vacío. El pintor, por lo general, se muestra respetuoso y atento a la forma en que los personajes serán integrados a la escena, el decorado se desliza suavemente, casi sin necesidad. Aquellos, los gauchos - o, el

indígena - ocupan el primer plano, el lugar central, como quiso la tradición. Pero, no por ello el más importante. Los personajes son necesarios, funcionales al paisaje. Ella, en cambio, la pampa, es a penas una presencia que se insinúa sin imponerse: impresiona, subyuga, embelesa y sobre todo se escapa.

2.2. La pampa, el concepto desierto

El desfase entre la exaltación de la pampa - como « desierto », « extensión » o « territorio de la barbarie » - y su efectiva presencia en la iconografía del XIX no puede tener sino una explicación: la pampa no puede ser expuesta, mostrada, ni representada. Frente a las representaciones clásicas de « picos nevados » y « floras tropicales », espacios que, gracias a diferentes técnicas - la perspectiva, los planos, las escalas, etc. - pueden ser reducidos, y de alguna manera capturados, encerrados en marcos fijos (como conceptos), como lo requiere la pintura, la pampa se desvanece, se fuga. La pampa es un concepto sin definición. Capturar o « encerrar » la pampa (en un concepto) supondría abrazarla desde sus contornos (límites); es decir, desde aquello que ella no es, desde lo otro. Pero eso sería mostrar lo otro, y no lo que ella es. La pampa aparece justamente allí donde ella desaparece: en el encuentro con el mar, la cordillera o la selva. Allí donde ya no es pampa.

Sin embargo, aquí la desviación es demasiado importante como para tomarla en este trabajo. En cambio, pensamos que la idea de pampa como concepto inabarcable, que no puede ser encerrado, atrapado, momificado, « representado » merece una reflexión más larga. En lo que concierne este trabajo, debemos guardar la idea según la cual las lecturas que, en general, se han hecho sobre la iconografía pampeana, han fallado una parte del objeto principal. Reducida a su mínima expresión, o a aquello de lo que el artista es

capaz, la pampa, en tanto que situación, no aparece en toda su magnitud en las imágenes. Pero esto no es el resultado de una falta o pérdida de interés, sino de una imposibilidad¹⁴. La imposibilidad de reducirla a un concepto. Así, cuando en una gran parte de la iconografía pampeana observemos que los primeros planos están « ocupados » por personajes, no debemos olvidar que ello no significa que allí no haya pampa - o que la pampa es menos interesante, o pura monotonía - sino que, una vez más, la pampa se escapa. Que no podría ser de otra manera. Sino, habría que poner a los personajes de las representaciones sobre otro fondo (como luego lo haría la fotografía), sobre un decorado: los gauchos sobre picos nevados!

2.3. Aventura en las pampas, hombres en sociedad

Si el desfase entre el relato sobre el desierto y su representación iconográfica parece confirmarse, entonces también debemos preguntarnos qué ocurre a este respecto con los hombres. Ya lo hemos visto, según la tradición, raramente el desierto estuvo ocupado por un grupo de hombres - con la salvedad, varias veces mencionada, de los diversos pueblos indígenas. El gaucho, único supuesto habitante de las pampas, es un solitario. Así, siempre según el relato oficial, no solo el « vasto territorio » es un despoblado, sino que además y por sobre todas las cosas, su único habitante, el gaucho, siempre va a privilegiar la libertad a toda atadura - léase: a toda forma de relación. Libertad que, en el relato es sinónimo de soledad.

En efecto, se habla de «gaucho », pero casi nunca de « gauchos ». Sin embargo, cuando observamos la iconografía, por ejemplo en una compilación reciente sobre la pintura del siglo XIX en el Río de la Plata¹⁵, descubrimos que, en realidad, el gaucho casi nunca

está solo; que en la imagen, la mayoría de las veces, se trata de « gauchos ». En este libro, de más de 130 imágenes, 43 tratan exclusivamente sobre los gauchos. Sin embargo, solo en nueve de ellas el gaucho aparece solo. De estas nueve imágenes, seis son estudios sobre algún aspecto particular del personaje (rasgos, indumentaria, posición, oficio). Solo en tres de ellas « el gaucho solo » aparece dentro de un contexto, paisaje o situación. Es decir, solo en tres representaciones el gaucho aparece en la pampa.

No, en las imágenes el gaucho no está solo. Más interesante aun, en todas las otras imágenes, es decir, en aquellas en las que se trata de « los gauchos », solo 5 aparecen como estudios sobre algún aspecto particular (*carreteros del campo de la Plata*, de Alphonse Durand, por ejemplo). En cambio, los personajes se encuentran casi siempre en situaciones de intercambio. Situaciones que, sin ningún problema, podríamos llamar: situaciones de socialización. Tomemos algunos casos para profundizar en la idea.

Las dos primeras imágenes sobre gauchos en el libro *Aventura en las pampas* son *La cinchada* de José Aguyari y *En el corral* de Emeric Essex Vidal. Las dos imágenes aparecen impresas en la misma página. A través de este recurso, los compiladores buscan mostrar la similitud en las formas entre las dos imágenes. Las semejanzas son sorprendentes. En ambas, la escena principal, el centro del cuadro, está dominada por dos jinetes enfrentados. En ambas imágenes, uno de los gauchos tiene un lazo en la mano. Se puede pensar que ambos artistas, Essex Vidal y Aguyari, buscaron establecer una suerte de dialogo entre los personajes.

En efecto, un código común atraviesa las dos escenas. Este se establece a partir de un juego de miradas entre los personajes, pero también gracias al lazo. Tanto en *La cinchada* como *En el corral* el lazo cruza el cuadro de un extremo al otro. Una línea horizontal de

lado a lado crea la relación, dirigiendo la mirada del espectador, de un jinete al otro. Así, podemos avanzar, tanto en el juego - *La cinchada* - como en el trabajo - *En el corral* - los gauchos participan de una « cosa » común, posible gracias al diálogo, ya no verbal, sino gestual.

Son los gestos los que aparecen como el elemento común. Ellos crean un espacio compartido, y de esta manera componen una parte importante del código social. El lector recordará el famoso pasaje del *Martín Fierro* en el que Hernandez muestra el corte que existía entre los gauchos argentinos y los gringos cuando pone en boca de Fierro la declamación:

Gringada que ni siquiera

Se sabe atracar a un pingo. [...]

No hacen más que dar trabajo,

Pues no saben ni ensillar,

No sirven ni pa carniar [...]

Y lo pasan sus mercedes

Lengüetiando pico a pico [...] ¹⁶

Aquí, el código común, el que hace de la sociedad gaucha lo que ella es, una comunidad con un lenguaje común - no verbal -, aparece en todo su esplendor, justamente, en el momento de su ruptura.

La tercer imagen sobre el gaucho en este libro es el extraordinario cuadro de Rugendas *Parada en el campo*. En el famoso óleo de 1845, tres gauchos ocupan el centro de la escena. Sentados y acostados alrededor de un fueguito donde una pava matera se termina de calentar. Los gauchos parecen discutir o charlar. Sin embargo, están en silencio. Y no solo en silencio porque se trata de un óleo. No. El cuadro está en un largo silencio que no

necesita ser llenado. Como en los cuadros precedentes, el dialogo se establece por un juego de miradas, gestos, posturas.

Un poco mas atrás, a la derecha de los personajes principales, una carreta. Delante de ella, otro gaucho está vigilando dos vacas, mientras que un cuarto, de espaldas y montado sobre un caballo se aleja en dirección al horizonte. En la margen inferior, a la izquierda, tres perros juegan, saltando. La mirada del espectador, no puede evitar volver, una y otra vez, a esos tres personajes que, llegada la tarde, detuvieron su marcha para compartir unos « verdes » y un momento - de silencio. Allí está, una vez más, sino toda entera, una parte viva y consecuente de la vida en las pampas.

Es recién en la quinta imagen que el gaucho aparece solo. Se trata, justamente, de *Gaucho* de Auguste Raymond Quinsac de Monvoisin. Un estudio en grafito y acuarela de 1842 sobre la vestimenta y los rasgos de un gaucho de Buenos Aires. En esta acuarela, como en casi todos los estudios donde el personaje del gaucho aparece solo, la silueta se recorta sobre un fondo blanco, el del papel. Solo un poste de madera, a media altura, acompaña la figura sobre el que el gaucho reposa su mano. En este dibujo no hay ningún paisaje u otro elemento que envíe o haga pensar en el territorio pampeano.

Salvo raras excepciones (*El soldado de Rosas*¹⁷ de Monvoisin es un contra ejemplo), cuando en la iconografía del siglo XIX sobre el gaucho se nos muestra un personaje solo, por lo general, se trata de un personaje desprovisto o separado de su medio « natural ». Mas aun, el personaje está arrancado de toda situación. De alguna manera, el grafito de Monvoisin, como varias otras imágenes sobre gauchos solos, no permiten descubrir al gaucho, justamente, porque le falta lo esencial: la pampa. Pero, no solo la pampa en tanto que decorado. No. Lo que le falta es la pampa como componente

esencial de la vida del gaucho; esto es, los otros elementos de la sociedad pampeana, los otros gauchos.

3. La pulpería

Volvamos ahora a la pulpería. Muchos artistas, argentinos y extranjeros, han retratado las pulperías de campaña en sus dibujos, óleos y litografías. Muchos menos, en cambio, se han ocupado del pulpero. Si, como punto de partida para el análisis, tomamos la iconografía de la pulpería recopilada por Bonifacio del Carril en su obra *El gaucho a través de la iconografía*¹⁸ de 1978, observamos que la pulpería ocupa un lugar importante en la representación del mundo gauchesco. En esta obra, Del Carril le consagra un capítulo entero. Pero, por otro lado, de las 11 imágenes que componen este capítulo, que lleva por título « En la pulpería », el pulpero solo aparece en 4 de ellas.

De las cuatro imágenes, las dos primeras pertenecen al francés Alphonse Durand, la tercera al también francés Léon Pallière y la cuarta al argentino Carlos Morel. El criterio que utiliza el autor de la compilación para ordenar la secuencia, en este capítulo en particular pero también en el resto del libro, parece ser el de la cronología del relato. En efecto, del Carril organiza las imágenes en función de una serie de textos breves - de su propia pluma - en los que presenta al artista, la imagen y la historia alrededor de la misma. Los textos de del Carril, por lo general, siguen el curso del relato oficial. Una historia sucinta del gaucho que se construye así a partir de las imágenes y de los saberes de la época.

La secuencia de la pulpería es interesante. No solo que del Carril comienza con dos obras poco difundidas sino que además el autor de las mismas, A. Durand, es uno de los artistas menos conocidos de la época¹⁹. Es probable que la elección tenga que ver con dos

elementos distintos. Por un lado, en ambos dibujos se percibe un estilo ágil y espontáneo que corresponde perfectamente bien con la temática costumbrista de la época. Por otro lado, Durand había trascendido en el medio en 1858 gracias a una exposición realizada en la tienda del litógrafo francés Claireaux con su obra, *El paso de los Andes*. En esta obra, Durand, a diferencia de la mayoría de los artistas extranjeros que pintaban sus obras inspirándose o a partir de otras litografías, se había desplazado hasta el sitio mismo de los eventos; lo que le habría permitido captar la atmósfera de la secuencia. Con esta iniciativa, Durand se presenta también y sobre todo, como un artista documentalista. Es decir, un artista que se sitúa lo más cerca posible de los eventos - aquello que podríamos llamar lo « real ».

Al contrario, la litografía de Pallière, junto con el óleo de Morel son dos de las imágenes de mayor circulación sobre la pulpería realizadas del siglo XIX. En lo que respecta a la primera, en el libro de Del Carril, en lugar del óleo original se reproduce la litografía, en blanco y negro. Todo lleva a pensar que el autor de *El gaucho a través de la iconografía* busca ser fiel a la realidad. Luego de los dibujos acuarelados, en tonos ocre y apagados, en los que Durand capta el momento como si se tratara de una instantánea, la litografía de Pallière con tonos grises, trazos marcados y detalles que dejan al espectador con la boca abierta - así, por ejemplo, en la litografía se pueden distinguir claramente los productos típicos de la pulpería instalados en la alacena: tabaco, botellas, escobas, vajilla, ajos, etc. -, y que, como los dibujos de Durand, resaltan el carácter documental de la imagen. Impresión que, en el caso de Pallière, se ve ampliada por la representación, en primer plano, del poeta Estanislao del Campo.

En *Interior de una pulpería* Pallière no solo representa una escena que podríamos llamar « cotidiana », sino que además, en ella se

permite integrar a un personaje real. En efecto, como lo informa el mismo del Carril en el breve texto que acompaña la imagen, en 1859 del Campo había publicado en el diario *La Tribuna* una serie de décimas referidas a los gauchos en la pulpería. El óleo de Pallière representa un pulpero leyendo *La Tribuna* (suponemos, con las décimas de del Campo) y al poeta acodado sobre la barra de la pulpería. Mas adelante volveremos a esta imagen. Por ahora, digamos que las tres primeras representaciones de pulperos en el libro de del Carril reproducen - de manera diferente - el mismo esquema, a saber: lo real a partir de la similitud.

El cuadro de Morel es distinto. No solo que la semejanza queda relegada a un segundo o tercer plano sino que además, el cuadro, organizado a partir de la saturación - todo en el cuadro opera por una suerte de exceso: colores, personajes, composición, espacios, superposición, etc. - da la sensación, con sus efectos lumínicos y juegos de contrastes típicos de la pintura costumbrista, de una alegoría. Se trata de una composición sobre una situación que probablemente se haya podido producir, pero que, sin embargo, se acerca más a la ficción - por los elementos señalados más arriba - que a lo real. Es quizás por esa razón que el cuadro de Morel, que es de 1840, aparece en cuarto lugar, mientras que los tres primeros que son de 1865, es decir, bien posteriores, lo anteceden.

3.1. El pulpero en la compilación de del Carril

La compilación de Bonifacio del Carril es representativa de la producción sobre el gaucho y la pulpería. Si bien se trata de una selección realizada sobre la base de criterios subjetivos propios a su autor, las imágenes recorren un largo espectro de la producción. Espectro que va desde las imágenes más conocidas, divulgadas y con mayor circulación a imágenes que, en muchos casos, son casi

desconocidas del público general. Así, si bien es cierto que concentrar el análisis sobre una sola publicación - compilación - es un reduccionismo, también es cierto que, a los efectos de nuestra demostración la variedad y extensión propuesta por del Carril son, a su manera, suficientes.

En efecto, al observar otras imágenes que no aparecen en el libro, o bien imágenes que del Carril organiza de manera diferente - por ejemplo, el famoso cuadro de Pueyrredón *Un alto en la pulpería* que en el libro no figura en el capítulo «En la pulpería» (de hecho, el cuadro entero no figura en el libro, solo un detalle) sino en otro que lleva por título «El gaucho y el caballo»²⁰ - descubrimos que la presencia del pulpero, las formas de representar la pulpería son semejantes. En otros términos, que las conclusiones que aquí queremos avanzar, por lo general, son válidas para las otras compilaciones sobre el gaucho, la pulpería y su relación.

En casi toda la iconografía del siglo XIX, el pulpero parece ser uno de esos personajes invisibles de la historia. Sin embargo, tanto la literatura como los diversos registros nos muestran hasta qué punto su presencia era importante. Sería difícil decir las razones por las que los pintores del XIX prefirieron poner al pulpero en una suerte de segundo plano. En cambio, podemos analizar las imágenes en las que el controvertido personaje aparece y cuáles son las situaciones que lo presentan.

3.2. La imagen del pulpero en Alphonse Durand

Veamos entonces qué es lo que las cuatro imágenes en las que aparece representado el pulpero nos pueden decir respecto de la relación que pudo existir entre este y los clientes que venían a pasar el tiempo en su local.

En la primera imagen, *Pulpería de campaña*, el pulpero aparece detrás de una reja de hierro, tal y como hasta no hace mucho tiempo lo describía la historiografía, basándose en gran medida en la literatura costumbrista. Al exterior - se trata de una imagen en la que se perciben dos planos, uno exterior - el más importante -, y otro interior - a penas perceptible -; ambos separados por un muro color ocre, el de la pulpería -, observamos un conjunto de cinco gauchos. El cuadro, a su vez, está dividido en tres pequeños grupos. El primero está compuesto por dos gauchos sentados que discuten animadamente. El segundo, imagen central del cuadro, está compuesto por un lado, por un gaucho de pie, apoyado sobre uno de los postes que sostiene el techo de paja de la galería exterior de la pulpería y, por el otro, del pulpero, del que solo vemos el rostro y una parte del torso. Por último, en el plano mas alejado, vemos a otros dos gauchos: uno, arrodillado sobre un banco de madera, está tallando una marca sobre la pared, mientras que el otro, sentado, con una botella en la mano, lo observa. A esta primera división en grupos se superpone otra entre el pulpero y los gauchos. Esta última, menos evidente que la primera, no es por lo tanto menos explícita. Ella se manifiesta en oposiciones de tipo interior/exterior, individuo/grupo, oscuridad/claridad, torso/cuerpo entero.

Esta imagen de la pulpería - y del pulpero -, la primera del libro de del Carril, forma parte de un conjunto dentro de la obra de Durand, del que *Puerta de la pulpería*, segunda imagen del libro, también lo es. En efecto, varios elementos de este segundo dibujo permiten hacer pensar que se trata de la misma pulpería y hasta del mismo grupo de gauchos. Es decir, de la misma escena, solo que el ángulo del artista es diferente. En esta segunda imagen - gracias al cambio de perspectiva -, vemos al pulpero casi de espaldas y, como si siguiéramos con nuestros ojos su propia mirada, a los gauchos a través de la reja. Desde el interior de la pulpería, ahora mas

importante que el exterior, se perciben, al exterior, dos gauchos de pie y no uno como en la primera. En todo caso, esta segunda imagen nos revela que el pulpero no solo intercambia a través de la famosa reja. A su derecha, la puerta de la pulpería está abierta y sobre el marco, un gaucho de pie conversa tranquilamente con el pulpero. Así, contra la imagen tradicional, que quiere que el pulpero estaba siempre separado - aislado, protegido - de los gauchos, este segundo dibujo de Durand nos muestra que el pulpero tenía suficiente confianza en los gauchos como para dejar la puerta abierta y permitirles ingresar naturalmente en el local.

Otro elemento interesante de los dos dibujos de Durand es que entre los seis gauchos se recrean formas diversas de sociabilización. Se trata, sin más, de una pequeña sociedad en funcionamiento: los gauchos entre ellos y con el pulpero discuten, pasan tiempo juntos, intercambian ideas, percepciones, puntos de vista; hablan de la situación, actual y pasada, y sin ningún lugar a dudas, también de la política. El pulpero es una referencia singular en este universo de coplas ya que, como afirma Julian Carrera, « podía llegar a ser uno de los vecinos con mayor conocimiento del conjunto de la población local al mantener vínculos con sujetos de todas las esferas sociales »²¹. Su posición privilegiada le otorgaba una visión más amplia que, a su vez, podía permitir a los gauchos penetrar en un mundo sino desconocido al menos que ellos no frecuentaban.

En efecto, es en el intercambio, y la necesidad, que se forman asociaciones, más o menos duraderas, más o menos intensas entre los diferentes individuos. En muchos casos, esas asociaciones y las relaciones que surgen de allí, continúan en el trabajo, o en otros encuentros, fortuitos u organizados; pero también gracias a lazos familiares, o de proximidad.

Veamos un poco más en detalle el segundo dibujo presente en el libro de del Carril, *Puerta de la pulpería*. Se trata de un testimonio sobre la forma en que los gauchos y los pulperos podían compartir espacios comunes que en otros contextos no dudaríamos en asimilar con formas de amistad. Para comprender lo que allí está ocurriendo tenemos que remitirnos, rápidamente, a la situación de las pulperías en la campaña bonaerense. Como señala Carlos Mayo, las pulperías comienzan a ser muy abundantes hacia fines de la década de 1820. Tan abundantes que entre ellas se crea en forma natural la competencia. Si bien los clientes llegan espontáneamente la elección seguramente se debía hacer según dos o tres criterios decisivos. Entre los cuales, la variedad de productos ofrecidos por el pulpero, la posibilidad de consumir de fiado y la cordialidad o, mejor dicho, el trato personalizado del pulpero. « El cliente no era tonto - escribe Mayo - y a veces también hacia de las suyas »²². Dicho de otra manera, en la pulpería, el pulpero era rey pero las relaciones circulaban fundamentalmente según un principio comercial regido por la oferta y la demanda. Esto es, que el cliente a veces también tenía razón. Este sentimiento, que se respira sobre todo en el segundo dibujo de Durand, es descrito por Carlos Mayo en términos que nos permiten avanzar en nuestra reflexión:

El *trato amistoso* y a veces calculadoramente cómplice, la sonrisa forzada, la paciencia frente a las demandas y aun las quejas de un buen cliente [...] debieron figurar en el repertorio de actitudes más socorridas de aquellos fatigados comerciantes minoristas. [...] El pulpero, a su turno, se siente traicionado cada vez que se entera de que un cliente, que creía suyo y *casi un amigo*, le compra furtivamente a su competidor de la otra esquina.²³

En efecto, la relación del pulpero con su cliente y viceversa es una relación compleja que supone diversos y variados grados de

proximidad y de distancia. Esa variación está, a su vez, atravesada por un interés superior: el consumo y la ganancia. Así, el origen y fondo último de la relación es el del interés, pero no por ello el vínculo deja de ser lo que es: un lazo común que une dos individuos en una relación que se repite y perpetua en el tiempo y, en muchos casos, que va más allá de aquello que le dio origen. La *Puerta de la pulpería* es una puerta abierta. Ella se abre no al interés sino a la confianza, a una forma de intimidad que supera el simple intercambio de bienes, el intercambio comercial.

3.3 El pulpero según Leon Pallière

Pero es sobre todo la imagen de Pallière - ya que por las razones descritas más arriba aquí no analizaremos el óleo de Morel - la que denuncia con mayor fuerza y claridad las posibles formas de sociabilización que pudo haber existido entre los gauchos y los pulperos.

El óleo de Pallière, recordemos, nos muestra un pulpero leyendo el diario en voz alta. Los gauchos presentes escuchan con atención las décimas de Estanislao del Campo - poeta que no tardará en ser proclamado gracias a su *Fausto* como uno de los más interesantes de su época. Aquí, en el cuadro de Pallière - como en el de Morel -, la reja ha desaparecido. El espacio es el de un salón abierto y todos los presentes participan de la misma « cosa » común. El pulpero no solo festeja a su poeta « amigo » sino que además extiende su relación al resto de la concurrencia. De los seis gauchos - además de del Campo - presentes en la pulpería, cuatro de ellos observan atentamente al pulpero. Los otros dos, parados en ambos extremos del cuadro, con la mirada perdida en dirección al punto de vista del espectador, escuchan con atención. Todos los elementos del cuadro conducen en una misma dirección, el centro de la escena. Este, se

conforma de los dos personajes principales, el pulpero y el poeta del Campo. El primero, de pie detrás del mostrador con el diario abierto entre sus manos. El segundo está sentado sobre el mostrador - otro signo de la confianza que existe entre los dos - con sus pies apoyados sobre un tronco. La composición, tal y como la pinta Pallière, revela la proximidad, tanto física - los cuerpos de los dos personajes principales casi se tocan en el cuadro, efecto de la perspectiva -, como sentimental. El cuadro afirma así el lazo que une al pulpero con sus clientes. La situación de lectura, de por sí una escena intimista, pone en evidencia que el pulpero no solo vende sus productos a la concurrencia sino que se siente lo suficientemente cerca de ellos como para confiarles un texto. Aquí la proximidad es también de ideas, de pensar. Sería muy difícil imaginar al pulpero leyendo un texto en el que el gaucho es denigrado, maltratado o ridiculizado.

Así, el óleo de Pallière nos expone con claridad y precisión al comerciante minorista en un rol diferente - sobre todo diferente del relato de la historiografía tradicional -, en el que este aparece, ya no como el punto de tensión - abusando la confianza de su clientela - sino como una pieza decisiva en el proceso de sociabilización de los habitantes de las pampas.

4. Conclusión

Por medio de un rápido recorrido a través de la representación de la pampa, el gaucho, y la pulpería en dos tradiciones cercanas pero prácticamente inconexas - la historiografía y la iconografía -, hemos podido observar una serie de puntos en común. En efecto, si la historiografía tradicional nos había dejado una imagen fija, inmóvil, de la pampa y sus habitantes; una representación en la que las relaciones humanas estaban excluidas. En la historiografía mas

reciente, uno de los ejes principales de los diferentes trabajos de investigación es, justamente, el de las posibles relaciones de los hombres con el medio, con el poder, y entre ellos. Así, al volver a leer una parte de la iconografía del siglo XIX, la que se ocupa en particular de las pulperías, a la luz de los avances de la nueva historiografía hemos podido descubrir no solo que las relaciones eran frecuentes, sino que una parte importante del proceso de formación del Estado - la de sus «sujetos» - fue posible gracias al desarrollo de las relaciones entre los hombres y que la amistad era, seguramente, una de ellas. El pulpero, personaje central en los intercambios en la campaña bonaerense fue, sin lugar a dudas, algo mas que un comerciante aguerrido. Fue también un confidente, un allegado, una voz cercana, un semejante, en otras palabras, un amigo.

1 Cf. Halperin Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, CEA, 2004.

2 Lo mismo que ocurrió con el concepto « civilización ».

3 Cf. Hobbes, Thomas, *Leviathan*, Buenos Aires, FCE, 2001.

4 Cf. Míguez, E. "Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más en busca del gaucho" en *Anuario IEHS* N°12, Tandil, 1997 y Garavaglia, Juan Carlos, « ¿Existieron los gauchos? » in *Anuario del IEHS*, 1987, p. 42.

5 Para un estudio detallado de la incidencia de los relatos de los viajeros ingleses en el nacimiento de la literatura argentina Cf. Prieto, Adolfo *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura en el Río de la Plata*, Buenos Aires, FCE, 2003.

6 « La clase de que hablo bajo el título de peones es una cría heterogénea entre criollos e indios, viciados por la haraganería de los primeros y la índole salvaje de los últimos. » in Gillespie, Alejandro, *Buenos Aires y el interior*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1986, p. 86.

7 Miers, John, *Travels in Chile and La Plata*, 2 vols, Londres, Baldwin, 1826, citado por Prieto, A., *op.cit.*, p. 29.

8 Esta imagen del gaucho ha sido desarrollada entre otros por Emilio Coni en su libro, *El gaucho*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

9 Cf. Sarmiento, D.F., *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

10 Cf. FRADKIN, RO. Algo más que una borrachera: Tensiones y temores en la frontera sur de Buenos Aires antes del alzamiento rural de 1829. Andes [online]. 2006, n.17 [citado 2013-04-09], pp. 51-82 . < h t t p : / / w w w . s c i e l o . o r g . a r / s c i e l o . p h p ? script=sci_arttext&pid=S1668-80902006000100002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1668-8090.

11 Cf. Jarak, Diego Ariel, « La frontera en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX, un caso de clausura permeable » in *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et ibéro-américains*, sous la direction de Dominique Breton et Elvire Gomez-Vidal Bernard, Pessac, PUB, 2010, pp. 191-202.

12 Cf. Mayo, Carlos (editor), *Pulperos y pulperías de Buenos Aires (1740-1830)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2000.

13 En Penhos, Marta y Malosetti Costa, Laura, «Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa» in III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 199.

14 Claude Monet escribió: «Je poursuis un rêve, je veux l'impossible. Les autres peintres peignent un pont, une maison, un bateau...et ils ont fini. Je veux peindre l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau, la beauté de l'air où ils sont et ce n'est rien d'autre que l'impossible. Plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour rendre ce que je cherche : l'instantanéité, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout." La pampa parece inscribirse en este mismo registro que como el aire al mismo tiempo se escapa y lo envuelve todo.

15 Cros, Philippe y Dodero, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*, Buenos Aires, S/E, 2003, 208 p.

16 Hernandez, José, *Martin Fierro*, Buenos Aires, Ministerio de educación, 2011, p. 42.

17 En efecto, en este famoso cuadro, el personaje, un gaucho vestido a la manera federal, reposa tranquilamente con un mate en la mano. Detrás de él, un muro de ladrillos, mientras que en el fondo se percibe lo que debería ser la pampa. Sin embargo, esta pampa, tal y como la retrata Monvoisin, no tiene nada que ver con la pampa de los cuadros en los que aparecen los gauchos en grupo. Al fondo de este cuadro aparece lo que debería ser un rancho. En cambio, se observa una construcción bien desarrollada con techos en diferentes planos. Delante del rancho una suerte de pradera (mas semejante a una pradera de los alpes que a una inclinación pampeana) y, por ultimo, detrás, una suerte de bosque de pinedas muy desarrollado.

18 del Carril, Bonifacio, *El gaucho a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé editores, 1978, 253 p.

19 Hasta épocas recientes se desconocía incluso el nombre de pila del artista. Cf. *Historia general del Arte en Argentina, tomo III*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

20 Cf. Del Carril, Bonifacio, *op.cit.*, p. 20.

21 Carrera, Julian, *Pulperos y pulperías rurales bonaerenses: Su influencia en la campaña y los pueblos, 1780-1820*, La Plata, Memoria Académica, 2010, p. 35 (Tesis de doctorado).

22 Mayo, Carlos, «Más allá del mostrador» in Mayo, Carlos (editor) *Pulperos y pulperías de Buenos Aires (1740-1830)*, Buenos Aires, Biblos, 2000, p. 92.

23 *Ibid.* (El subrayado es nuestro)

Cet ouvrage est issu du colloque international **Amitiés. Le cas des mondes américains** qui s'est tenu à l'Université de La Rochelle les 18, 19 et 20 octobre 2012. Il a été publié grâce au soutien de l'Université de La Rochelle, du Centre de Recherches en Histoire Internationale et Atlantique (CRHIA), du Groupe Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques et les Figures de l'Entre (GIRAFE), de l'Espace Culture de l'Université de La Rochelle, ainsi qu'à l'aide de la Région Poitou Charentes, du Conseil General de la Charente Maritime, et de la Communauté d'Agglomération de La Rochelle.





IMPRIM'VERT®

COPYMÉDIA

Achévé d'imprimer
en septembre 2013 par
www.copy-media.net

CS 20023 - 33693 MÉRIGNAC CEDEX