

III Coloquio Nacional de Investigadores en Estudios del Discurso. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) / Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2005.

# Corto Maltés: un sentimental entre rufianes y tahúres El imaginario del tango visto por Hugo Pratt.

Mónica Belén Di Croche y Ezequiel Ferriol.

Cita:

Mónica Belén Di Croche y Ezequiel Ferriol (2005). *Corto Maltés: un sentimental entre rufianes y tahúres El imaginario del tango visto por Hugo Pratt*. III Coloquio Nacional de Investigadores en Estudios del Discurso. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) / Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/belen.di.croche/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pHBo/gD9>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



Mónica Belén Di Croche  
Ezequiel Ferriol  
Universidad de Buenos Aires  
Estudiante

**Corto Maltés: un sentimental entre rufianes y tahúres  
El imaginario del tango visto por Hugo Pratt**

**Nuestro punto de partida: las lecturas de Corto**

¿Por qué Corto Maltés lee *El payador* de Leopoldo Lugones?<sup>1</sup> *El payador* es un ensayo que Lugones escribe en el año 1916 con una clara pretensión de vincular la cultura argentina a la helénica, puesto que la Grecia clásica era vista por este autor como un ideal de perfección y armonía cultural al cual debía asemejarse la cultura nacional ya alicaída durante el Centenario, barbarizada a los ojos de la clase dominante por la inmigración y el anarquismo. Esta pretensión lo lleva a realizar con mucho convencimiento una serie de afirmaciones que hoy nos pueden parecer poco menos que absurdas; baste como ejemplo lo que se lee en el capítulo “El linaje de Hércules”, donde sostiene, luego de haber establecido la equivalencia ontológica entre el canto épico rapsódico de los aedos homéricos y el de los payadores, que los gauchos son descendientes del mismísimo Hércules, que después de civilizar a toda la cuenca del Mediterráneo habría venido a estas tierras a civilizar la pampa<sup>2</sup>. Gracias a Umberto Eco, sabemos que cuando en una historieta de Corto Maltés un personaje cita un poema o lee un determinado libro, difícilmente esta referencia esté desprovista de significación<sup>3</sup>. De la misma manera, sabemos gracias a Barthes que en este tipo de *detalles concretos*, que en apariencia no tienen ningún sentido o razón de ser, es donde ocurre la mayor concentración de contenido semántico del relato<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Pratt, Hugo, página 295. Esto se repite en página 322.

<sup>2</sup> “... Hércules, además de ser el antecesor de los paladines, fue uno de los grandes liróforos del panteón. Y con esto, el numen más popular del helenismo. Más directamente que cualesquiera otros, los héroes y los trovadores de España fueron de su cepa; pues sabido es que las leyendas medioevales, con significativa simbólica alusión al carácter de la raza, considerábanlo creador del estrecho de Gibraltar y fundador de Ávila. La herencia nos viene, pues, continua, explicando esto, mejor que ningún que otro análisis, la índole caballeresca y las trascendencias de nuestra historia.” (Lugones, Leopoldo: *El payador*, página 196)

<sup>3</sup> Eco, Umberto, “Geografía imperfecta del Corto Maltés”.

<sup>4</sup> Barthes, Roland: “El efecto de realidad”.



Responder la pregunta inicial nos indicará, por lo tanto, cuál es la clave de lectura de *Tango (y todo a media luz)*.

### **Paisaje e imaginario del tango: la estructura superficial**

*Tango (y todo a media luz)* se desarrolla en el Buenos Aires de 1923<sup>5</sup>, y su argumento se encuadra con la representación del escenario social del tango. La singularización con la que aparecen los actores que forman la parte constitutiva de este escenario refleja que el punto de vista del sujeto enunciador connota críticamente la mimesis del relato. Cerca del comienzo de la obra, se produce el siguiente diálogo:

VASCO LARREGUI (*cebando mate*) : —Sos un fenómeno, Corto. Llegás después de quince años y te enganchás con tramposos, rufianes y proxenetas. Sos un sentimental.

CORTO MALTÉS (*encendiendo un cigarrillo*): —... sí, sentimental entre rufianes y tahúres, mujeres alegres y dandys, escabio y “ginger ale”. Me siento metido en la retórica del tango. Falta solamente la vieja.<sup>6</sup>

Lo más importante a destacar de la cita anterior es el hecho de que Vasco Larregui y Corto Maltés estén concientes de la existencia de una retórica propia del tango. Si esto ocurre, es porque éste dejó de ser un *pre-tópico*. Con este neologismo nos referimos al período de un imaginario cultural previo a su transformación como un recurso retórico, es decir, presente como un fenómeno en estado puro que no sufre mediación y transformación a manos de la herencia cultural, antes de convertirse en posibilidad estética. Existiendo este distanciamiento, producido por la conversión del tango desde *pre-tópico* a *tópico*, resulta posible la utilización de sus constituyentes discursivos a otros fines distintos de su pura experimentación:

There is no unmediated way of representing the countryside; any representation is, in words of Simon Schama, «the product of culture’s craving and culture’s framing» (his *Landscape and Memory* argues that «landscape are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock», texts «on which generations write their recurring obsessions» (Schama, 1995, 7, 61, 12)<sup>7</sup>

Más allá de que, luego de su transformación, el tango posea un bagaje de tipos y tópicos característicos, la selección léxica puesta en funcionamiento por el sujeto de enunciación en este diálogo conforma un campo semántico esclarecedor. El cotejo de los semas

<sup>5</sup> En página 264, los personajes de O’Leary y Escudero comentan la inminencia de la pelea Firpo vs. Dempsey. Éste es el detalle más contundente para la datación del relato.

<sup>6</sup> Pratt, Hugo, página 237. Transcripción nuestra.

<sup>7</sup> Martindale, Charles, página 118.



constitutivos<sup>8</sup> del mismo revela que la idea subyacente que los relaciona es la de *trampa*. Habiendo establecido esto, podemos deslindar, por un lado, los participantes explícitos de la misma (rufianes, proxenetas, tahúres); por el otro, el *dandy*, que si bien está asociado semánticamente a los anteriores, tiene una connotación significativamente diferente en el plano de lo moral: el *dandy* participa del disfraz, de la simulación, de la afectación, y por lo tanto, se convierte en un *tramposo*, pues siempre llevará adelante un juego de apariencias inspiradas por la moda del momento, cualquiera que ésta sea:

A Dandy is a Clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse and person is heroically consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely and well: so that as others dress to live, he lives to dress. (...) But, like a generous, creative enthusiast, he fearlessly makes his Idea an Action; shows himself in peculiar guise to mankind; walks forth, a witness and living Martyr to the eternal worth of Clothes. (...) And now, for all this perennial Martyrdom, and Poesy, and even Prophecy, what is it that the Dandy asks in return? Solely, we may say, that you would recognize his existence; would admit him to be a living object; or even failing this, a visual object, or thing that will reflect rays of light.<sup>9</sup>

Pero el *dandy* no es un rufián de profesión: puede participar de algunos de los rasgos distintivos y de la dinámica social que se le atribuyen a los rufianes sólo si le resultan funcionales, pero definitivamente no se ensuciará las manos con sangre, dinero o trabajo sucio. El *dandy*, si parece rufián, lo es por afectación, no por profesión. El mismo Corto Maltés introduce esta diferencia en un diálogo con el Vasco Larregui: “Decime, Vasco, ¿conocés a un tal Gómez, rufián de profesión, amigo de Fosforito?”<sup>10</sup>

Una vez establecida esta antítesis, se impone una pregunta: ¿cuál es la funcionalidad que cumple la introducción de un personaje *dandy* en un argumento con el marco conceptual antedicho? Sigamos de cerca el desenvolvimiento de Fosforito a lo largo de la historieta.

La voz de Fosforito es la primera que se escucha en la obra, y su intervención consiste en acumular lunfardismos: “flor de ingenuo”, “cassin”, “fanfarrón”, “chambón”, “tano”, “garufa”, “veteranas”, se suceden con gran velocidad en un lapso de cinco viñetas<sup>11</sup>. Luego de las páginas iniciales, la frecuencia en el uso de lunfardismos a lo largo del guión cae abruptamente, y se reduce a un empleo estricto en cuanto a su contenido semántico, como parte de las selecciones paradigmáticas de cada hablante. Esto podría no tener mayor importancia, y hasta incluso podría pensarse que el abuso inicial de Fosforito funciona

<sup>8</sup> Moliner, María (edición digital); Geckeler, Horst, capítulo VI.

<sup>9</sup> Carlyle, Thomas, libro III, capítulo 10.

<sup>10</sup> Pratt, Hugo, página 236.

<sup>11</sup> Pratt, Hugo, página 229.



únicamente como recurso de ambientación y color local, si no fuera porque, en primer lugar, este personaje es un *dandy*, tipo urbano cuya dinámica social consiste en ejecutar los estereotipos y clichés de la moda<sup>12</sup>; y, en segundo lugar, aquellos que deberían emplear lunfardismos por legitimidad de tipo, casi no los usan y cuando lo hacen es con el estricto valor denotativo de los términos. Más aún: Fosforito es el único personaje que cita un tango, aunque lo hace sólo a título de comicidad (“¿Cómo es que estuviste tanto tiempo lejos de este «Buenos Aires querido?»”<sup>13</sup>), y forma parte, junto con los personajes de clase alta y tradicional, del único sector social que baila tango. Curiosamente, los personajes más tópicos del tango, que supuestamente deberían nombrarlo, bailarlo, escucharlo, *vivenciarlo*, no lo mencionan jamás. Resulta muy llamativa esta privación, pues deja en evidencia que los participantes legítimos del mundo del tango no necesitan hacer alarde de su pertenencia cultural. Como sostuvo Borges: “En el Corán no aparecen camellos. Como lo escribieron los árabes, no lo juzgaron necesario.”<sup>14</sup>

Dentro del mundo de los rufianes, el que hace alarde de esta condición es un rufián menor, pues agarrarse con malevos y retoñar minas no es lo mismo que expropiar la Patagonia y ocultarlo ante la opinión pública<sup>15</sup>. La funcionalidad del personaje de Fosforito es servir de cohesión a las dos clases sociales en juego (privilegiada y subalterna)<sup>16</sup>, porque pertenece a la clase dominante (vive en San Isidro) a la vez que participa de la clase subalterna en cuanto al uso externo de los códigos populares ya apropiados y reelaborados por la clase privilegiada. Por lo tanto, no es de extrañar que sea él quien relacione a los distintos personajes en la obra. Pero además resulta un personaje necesario, porque a través de la transformación de un imaginario popular (como lo es el tango) en moda, la clase dominante puede autoreferenciarse y legitimar su ejercicio de dominación.

---

<sup>12</sup> “... el estereotipo aparece ante todo como un instrumento de categorización que permite distinguir un «nosotros» de un «ellos». En este proceso, el grupo adquiere una fisonomía específica que lo diferencia de los demás. Esta uniformidad se obtiene enfatizando, e incluso exagerando las similitudes entre los miembros del mismo grupo.” (Amossy—Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, página 49)

<sup>13</sup> Pratt, Hugo, página 230.

<sup>14</sup> Revista "Cuestionario", N° 37.

<sup>15</sup> Pratt, Hugo, páginas 264, 277, 308 y 309.

<sup>16</sup> “...los «estereotipos son el resultado de un proceso que apunta a regular las interacciones sociales con la mayor eficacia posible.» (Leyens, 1996:23)” (Amossy—Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, página 47)



### **Paisaje e imaginario del tango: la estructura profunda**

Charles Martindale ofrece la siguiente conclusión en su lectura de las *Bucólicas* de Virgilio:

... one could say that no reader anyway ever mistook the pastoral world for the real countryside, (...) But the argument that pastoral never fooled anyone sits uneasily, perhaps, with the memory of Marie Antoinette and her courtiers playing at shepherds as the poor starved and the old order began to crumble. (...) For all the supposed rusticity of the bucolic style, its 'lowness', the *Eclogues* belong rather evidently to 'high' culture; as one feminist scholar puts it, «access to the pastoral speaking position is determined by cultural possessions —of specific educational, class, gender, and racial identities», while «the lowly are not assigned a subjectivity of their own» (Smith, 1993, 170-1) (...) ...the question is not what pastoral is, but what it does; and what it does is to mediate social relations and cultural exchanges among the elite. (...) ... [The *Eclogues*] are not mimetic in any traditional sense; in his view (...) the pastoral world serves to represent an internal landscape (...) The green cabinet is a cabinet of tropes, but there is no straightforwardly 'proper' sense to which those tropes can be reduced (...) The poems do not imitate politics, instead politics are inscribed within poetry that has become its own concern.<sup>17</sup>

Creemos que esta extrapolación que realiza Martindale a nivel general sobre el fenómeno de la pastoral puede aplicarse al trabajo llevado a cabo por Pratt en *Tango*: el plan de escritura de esta aventura de Corto Maltés consistió en hacer evidente el hecho de que el tango, que aún hoy en día es designado permanentemente con el epíteto casi épico de “la canción del barrio”, en realidad es efectivamente un gabinete de recursos retóricos creado y puesto en funcionamiento por la clase dominante. No resulta pertinente preguntarse qué es el tango, sino para qué sirve. Convertir al tango en moda, y hacer de ésta un producto de consumo masivo, permite que la dinámica social del momento incorpore una serie de códigos específicos (entre ellos, el de la rufiandad) y los tolere; esta tolerancia genera la posibilidad de llevar a cabo otro tipo de actividades desde las sombras, de un peso ideológico mucho más conflictivo que la realización de simples raterías. El consumo de la estética del tango, sumado a otros recursos que desvían la atención de la opinión pública, como la utilización del bombardeo mediático que exprime a la pelea Firpo vs. Dempsey, actúan como velos que cubren definitivamente a los motores del fenómeno y a su motivación:

---

<sup>17</sup> Martindale, Charles, páginas 118 y 119.



O'MALEY (*fumando*): —... matarlos fue una jugada equivocada. En la Central hay colegas honestos que están investigando esta historia de la Varsovia. Se dicen cosas del Inspector Estévez... y... también de vos, y durarán hasta que algunos políticos suban al poder, y la atención pública sea orientada hacia la pelea del siglo: “Firpo vs. Dempsey”.

ESCUADERO: —No lo creo. Sabés que es difícil indagar en los “problemas internos”. ¿Quién ganará... Firpo o Dempsey?<sup>18</sup>

En esta lógica, el fenómeno del tango tenía un único destino: una expresión nacida en las orillas, luego del éxito obtenido, no podía más que convertirse en una herramienta que se vuelve contra sus progenitores sociales a la vez que los constituye mediante un proceso de imitación<sup>19</sup>. El tango, las minas y los malevos seguirán existiendo, pero no serán ya los de la guardia vieja que caminaban por las calles del Buenos Aires del 900<sup>20</sup>.

Volvamos ahora a nuestra pregunta inicial: ¿por qué Corto Maltés lee *El payador* de Leopoldo Lugones? Porque este ensayo manifiesta el mismo tipo de manipulación ideológica que Pratt está revelando para el tango. La primera pregunta que surge ante la lectura de *El payador* es cuál será la idea subyacente a esta homologación de la cultura gauchesca con la helénica para el sostén de su argumentación. El gesto superficial de Lugones es rescatar la cultura autóctona nacional para legitimarla. Pero, ¿cómo se puede valorizar a ésta poniéndola en función de una cultura elitista, elevada y europea? De esta contradicción es que surge la respuesta: no es el gesto de valorización el foco, sino el fin que cumple ideológicamente: entender al gaucho como un bárbaro, a la manera sarmientina, y civilizarlo adosándole los códigos culturales que la clase privilegiada respeta. Se parte de un sentimiento de inferioridad del argentino con respecto a los países del centro, y se considera que, gracias a gestos como el de Lugones en este ensayo, se contribuirá al progreso del ser nacional, entendiendo a este progreso como un progresivo acercamiento del argentino con el europeo:

Así se cumple con la civilización y con la patria. Movilizando ideas y expresiones, no escribiendo sistemáticamente en gaucho. Estudiando la tradición de la raza, no para incrustarse en ella, sino para descubrir la ley del progreso que nos revelará el ejercicio eficaz de la vida, en estados paulatinamente superiores. Exaltando las virtudes peculiares, no por razones de orgullo egoísta, sino para hacer del mejor argentino de hoy el mejor hombre de mañana.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Pratt, Hugo, página 264. Transcripción nuestra.

<sup>19</sup> Cfr. Sebrelí, Juan José: *Buenos Aires, Vida Cotidiana y Alienación*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

<sup>20</sup> No pretendemos dar una visión maniquea de este fenómeno. Siempre hubieron relaciones entre los malevos orilleros y el poder; pero la dinámica de estas relaciones era diferente. Como ejemplo, véase la siguiente estrofa de Evaristo Carriego: “Aunque le ocasiona muchos malos ratos, / en las elecciones es un caudillejo / que por el buen nombre de los candidatos / en los peores trances expone el pellejo...” (*El alma del suburbio*, “El guapo”, estrofa 9)

<sup>21</sup> Lugones, Leopoldo: *El payador*, página 197.



ACTAS DEL III COLOQUIO NACIONAL  
DE INVESTIGADORES EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

ISBN 978-987-1171-62-0



Podemos ver que tanto Lugones como el auditorio asistente a la lectura pública de “El linaje de Hércules” estaban plenamente concientes de este gesto, que no tenía casi nada de implícito, como se desprende de la crónica periodística que realizó La Nación:

He aquí las últimas palabras de Lugones: (...) “Esta unanimidad de sentimiento nacional así revelado, constituye mi verdadera satisfacción. Aquí, sobre estas tablas, que parecían destinadas al monopolio de la literatura extranjera, sea dicho sin sombra de reproche, antes con todo respeto y estimación, hemos probado que las cosas nuestras contadas por un escritor nuestro, eran también dignas de interesarnos en belleza y en verdad.” (...) Al decir Lugones las últimas palabras, la sala lo aclama, obligándole por dos veces a presentarse en el escenario, donde su aparición redoblabla la fuerza de los aplausos y de los bravos interminables. Buena parte del público espera luego a Lugones en el vestíbulo de Odeón, y en la calle, donde estas manifestaciones se repiten, efusivas, conmovidas, cuando el escritor abandona la casa de sus triunfos.<sup>22</sup>

Al utilizar a este libro de Lugones como detalle concreto, Pratt nos estaba dando entonces una clave de lectura de *Tango*: aunque sus fines sean distintos, la apropiación de una cultura subalterna por parte de la privilegiada es tanto el punto de *El payador* como el de *Tango*. Pratt suministró así la posibilidad de pensar los estereotipos que se generan en determinada cultura ya no según el criterio de veracidad/error, sino según el criterio de utilidad y nocividad<sup>23</sup> según el fin al que estén sujetos.

---

<sup>22</sup> “Una despedida triunfal”, La Nación, junio de 1913 (citado en Lugones, Leopoldo: *El payador, y antología de poesía y prosa*, páginas 202-203)

<sup>23</sup> Amossy—Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, página 43.



## BIBLIOGRAFÍA

- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne: *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, EUDEBA, 2001.
- Barthes, Roland: “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Barthes, Roland: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Carlyle, Thomas: *Sartor resartus*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Carriego, Evaristo: *Poesías completas*, Buenos Aires, Prosa y Verso, 1967.
- Eco, Umberto: “Geografía imperfecta del Corto Maltés”, en Pratt, Hugo (1985): *Tango (y todo a media luz)*, reeditado en Biblioteca Clarín de la Historieta núm. 2, Buenos Aires, 2003.
- Geckeler, Horst: *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Gredos, 1994.
- Gobello, José: *Diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1975.
- Lugones, Leopoldo: *El payador, y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Marchese, Angelo y Forradillas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Martindale, Charles: “Green politics: the «Eclogues»”, en *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997.
- Moliner, María: *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1996 (edición electrónica).
- Pratt, Hugo (1985): *Tango (y todo a media luz)*, reeditado en Biblioteca Clarín de la Historieta núm. 2, Buenos Aires, 2003.
- Sebreli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación; seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.