

## Copla y crimen en Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje* (1974) y las heridas de la patria\*

Daniel Romero Benguigui\*\*

Universidad de Málaga

d.romerobenguigui@outlook.es

ORCID: 0000-0002-1434-3587

**Tipo de artículo:** artículo de investigación

**Recibido:** 10/09/2023

**Aprobado:** 08/11/2023

**Cómo citar:** Romero, Daniel, «Copla y crimen en Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje* (1974) y las heridas de la patria», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 17 (2023): 94-118

**DOI:** <https://doi.org/10.51440/dialogia.17.4>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

**Resumen:** Manuel Vázquez Montalbán se granjeó el logro de haber cultivado una extensa carrera literaria, habiendo desempeñado los roles de crítico, periodista, novelista y poeta, aunque esta última faceta

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación B1-2022\_41: Claroscuros del arte pop contemporáneo español, de la Universidad de Málaga.

\*\* Doctor en Literatura, Lingüística y Traducción por la Universidad de Málaga, en esa misma institución realizó el doble Máster en Profesorado y Gestión del Patrimonio Literario español. Entre sus trabajos académicos, su línea de investigación se proyecta hacia la novela negra y otras narrativas contemporáneas, tratando temas como lo cultural, la inter y transmedialidad, la ludificación y la comunicación.

quedaría eclipsada por la saga de Pepe Carvalho, protagonista de su ciclo en novela negra. No obstante, y debido al peculiar contexto socio-político en el que se gestó su producción, este reivindicó la cultura popular en todo su trabajo. La importancia de la subcultura queda justificada en su primera novela detectivesca, *Tatuaje*, cuyo título y trama se vincula con la copla homónima de Concha Piquer. Gracias a este caso, se reflexiona sobre la vida y obra de Vázquez Montalbán, para reivindicar el valor de una producción que, aunque él mismo llamara subnormal, posee un extraordinario valor para el estudio de la cultura española de aquellos años.

**Palabras clave:** Copla; Estudios culturales; Literatura española; Novela negra; Poesía

### **Copla and crime in Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje* (1974) and the wounds of the homeland**

**Abstract:** *Manuel Vázquez Montalbán earned the achievement of having cultivated an extensive literary career, having played the roles of critic, journalist, novelist and poet, although this last facet would be eclipsed by the saga of Pepe Carvalho, protagonist of his crime novel cycle. However, and due to the peculiar socio-political context in which his production took place, he vindicated popular culture in all his work. The importance of the subculture is justified in his first detective novel, Tatuaje, whose title and plot are linked to the homonymous couplet by Concha Piquer. Thanks to this case, he reflects on the life and work of Vázquez Montalbán, to vindicate the value of a production that, although he himself called it subnormal, has an extraordinary value for the study of Spanish culture of those years.*

**Keywords:** *Copla; Cultural studies; Spanish literature; Noir novel; Poetry.*

## 1. Introducción

La poesía española del siglo XX quedó caracterizada por la Guerra Civil (1936-1939), de la que surgiría una narrativa del dolor, especialmente para el bando de los vencidos, la cual causaría mella en las siguientes generaciones. Los nacidos en aquella sociedad de posguerra quedaron marcados por la derrota ideológica y el desánimo. A esto se sumó la censura impuesta por el Ministerio de Información y Turismo, organismo encargado de la censura cultural, que acallaba la mentalidad obrera, poseída por el bando perdedor en el conflicto.

No fue la única medida tomada por la nueva cúpula gubernamental, pues también hubo arrestos contra diferentes personalidades, principalmente aquellas cuya actividad contradijera los valores impuestos por el Régimen, independientemente de la naturaleza de dichos actos. Vázquez Montalbán (Barcelona, España, 14 de junio de 1939 – Bangkok, Tailandia, 18 de octubre de 2003) fue encarcelado en 1962, por asistir a la manifestación celebrada en la Universidad de Barcelona en apoyo a la huelga de los mineros asturianos, donde cantarían «Asturias, patria querida» (Vázquez Montalbán, 2003), tonadilla popular que incorporaría en su poema «Horóscopo» (*Manifiesto subnormal*, 1970), tema en el que ahondaremos más adelante.

Durante aquel encierro compondría *Una educación sentimental* (1967), obra que se demoraría cuatro años en su publicación, y donde iniciarían las circunstancias que definirían su estética. Para restar importancia a su aprisionamiento y la tardanza, el escritor solía contar la anécdota del «sobaco», donde el propio Vázquez Montalbán desestimaba el caso hablando sobre cómo la única imposición por parte del Ministerio era cambiar la palabra «sobaco» por «axila» (Soler Serrano, 2004), al considerar el primer vocablo soez e inmoral, un argumento que se esgrimiría para otros de sus poemas, pues aunque el poeta quisiera restarle

importancia al asunto, lo cierto es que la censura sería una constante para su producción.

De hecho, el intercambio de cartas entre los evaluadores y los editores de Vázquez Montalbán supone un profundo comentario sobre la obra poética de este autor, pues de las lecturas realizadas durante las revisiones pueden observarse las características censurables, las preocupaciones del Régimen franquista en cara a la cultura establecida según su interpretación de las artes.

Entender la postura de ambas partes, censores y autoría (respaldada por su editorial), es necesario para vislumbrar el interesante contexto sociopolítico de la obra, y las decisiones que establecieron la estética de Vázquez Montalbán, la cual se instituyó en torno a la necesidad de una nueva cultura alejada del canon, a la cual se refirió como «subnormalidad».

Con objeto de romper los límites impuestos por este panorama, donde el gobierno imponía su visión de la cultura y la estética, el poeta seleccionó como inspiraciones a diferentes artistas, así como otras personalidades de muy distintos ámbitos. Los siguientes versos, presentes en *Una educación sentimental* (1967) y, posteriormente, en *Memoria y deseo* (1990), ejemplifica el caso, pues lista algunas de sus inspiraciones fueran estas poéticas, literatas, musicales, cineastas y hasta científicas.

Entre las figuras aludidas, podemos resaltar a T. S. Eliot, pues en *La tierra baldía* (1922) se recogen unos versillos clave para ahondar en esta línea de pensamiento: «you know only – a heap of broken images where the sun beats» («tú solo conoces – un montón de imágenes rotas donde late el sol»). Aquel sol puede entenderse como los límites impuestos sobre la cultura, que rompen las imágenes y, al igual que pasaba con las sombras en el mito de la caverna de Platón, solo permitían acceder a una parte del conocimiento, alegoría que resume perfectamente el panorama español de aquellos años.

A partir de esta supracultura, la intención era seleccionar otras fuentes culturales ajenas, para armar un puzle entre las diferentes

producciones artísticas y, de esta manera, conformar una estética nueva, la cual a partir de esta síntesis promoviera una perspectiva distinta, pero, al mismo tiempo, conocida para todos. Dentro de los elementos incorporados, puede resaltarse el papel de la copla, a la cual él mismo definió como «la caja negra de la emoción de España» (Mora, 24/05/2000), una noción en la que se indagará durante la tesis del artículo. Lo cierto es que aparte del ejercicio poético abordó otros géneros y medios para expresarse, como lo fueron el ensayo, el periodismo, la novela, la gastronomía y hasta la decoración de interiores, constituyendo un verdadero ejemplo de autor ecléctico.

Además de su obra poética, también destacó su labor como periodista y escritor de novela negra (García García, 2020: 2), méritos por los que tras su fallecimiento en 2003 se instituyeran dos premios en su honor: el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán (*El Mundo*, 24/11/2003), concedido por el Colegio de Periodistas de Cataluña, con las categorías de periodismo deportivo y cultural/político; y el Premio Pepe Carvalho, concedido por el Ayuntamiento de Barcelona a personalidades destacadas en dicho ámbito de narrativa (*El Mundo*, 17/12/2013; Geli, 7/02/2014; *El Mundo*, 28/10/2015).

Pudiera parecer que su poética hubiera pasado a un segundo o tercer plano, opacada por sus otras producciones, pero su estética conecta los diferentes medios empleados en su obra, y se interconectan en una retroalimentación que dibuja su visión de la cultura, una constante en su trabajo. Lo cierto es que antes de su encierro, ya trabajaba para diferentes publicaciones, como *Siglo XX*, *Hermano Lobo* o *Triunfo*, donde se publicarían originalmente sus poemas, y a la lista se sumaron también diarios como *El País*, *La Calle*, *La Vanguardia*, *Interviú* y *TeleExpres*, así como revistas como *Hogares Modernos* y *Boccaccio*, sobre la vida contemporánea.

No sería el único medio no-poético donde se presentarían sus creaciones, pues también tenemos el episodio de *Movimientos sin éxito* (1969), poemario del cual la censura, según recoge el trabajo

de García García (2020), pretendía eliminar poemas completos para su publicación, amén de otros tachones a corregir, los cuales abarcaban prácticamente un tercio del libro. José Batlló, editor jefe de la serie El Bardo y quien publicaría las primeras obras de Vázquez Montalbán, mantuvo una férrea discusión con los censores (García García, 2020: 11-16), aludiendo a la publicación de aquellos poemas en la novela *Recordando a Dardé* (1969), su primer trabajo de narrativa que, además del grueso de la novela, recogía poemas y relatos.

No es el único caso donde su narrativa y poética se entrecruzaron, pues el propio origen de su obra negro-criminal, la famosa serie de Pepe Carvalho, surgió durante una conversación con su editor, el ya referido José Batlló, y otros, en una cena donde aprovecharía su verborrea para provocar, siempre aludiendo al panorama intelectual y su hermetismo, la tomó con la novela negra, género en auge el cual contempló desde una perspectiva crítica (Fernández Colmeiro, 2003: 63).

El carácter intermedial de su trabajo fue otra constante, pues incorporaría textos a imitación de sus reseñas gastronómicas de prensa en su serie Carvalho, y eso motivó el libro de cocina *Las recetas de Carvalho* (1989), donde compilaban los diferentes platos dispuestos en la serie, a la cual siguió una saga de *Carvalho gastronómico* (2002-2003). La estética de Vázquez Montalbán abordaba el tema de la cultura y su situación, mediante la presencia de varios referentes sacados de diferentes esferas, lo cual dotaba a sus poemas de un lenguaje inusual, al incorporar extrañezas similares a lo gastronómico en una novela de crímenes.

Por ello, la creación de *Tatuaje* constituye un curioso ejemplo para el análisis de su poética, pues no solo nació en un contexto ajeno a la narrativa negro-criminal, sino que mantiene vínculos obvios con la poesía, pues hasta su propio título refiere a una copla entonada por Conchita Piquer, un hecho que se acucia en el propio argumento de la obra. Entonces, a partir de dicha

conexión, el presente estudio ahondará en las características principales de la poética creada por Vázquez Montalbán, y aplicará dichos elementos para un análisis sobre su primera novela negra, con objeto de evaluar hasta qué punto importa el argumento poético para la trama criminal, y si puede hablarse de una novelización de la copla, así como las implicaciones de esto para el ámbito cultural.

## 2. Lo poético: de lo vulgar al buen gusto

La última etapa del franquismo, que abarcó los años sesenta y setenta, antes del llamado periodo de Transición, fue donde se concibieron las primeras obras de Manuel Vázquez Montalbán, como ya se ha referido, durante aquel encierro por manifestarse en solidaridad con la huelga minera. Los documentos sobre la evaluación de sus poemarios por parte del Ministerio de Información y Turismo, se encuentran depositados en el Archivo General de la Administración, localizado en Alcalá de Henares (García García, 2020: 5), y de la consulta de estos pueden estimarse los contenidos estimados como improcedentes por parte del Régimen.

Sobre *Una educación sentimental* (1967), por ejemplo, se recogen dos informes para examen voluntario, respectivamente, los expedientes n.º 8663-65 y n.º 518-67. El primero presenta una evaluación favorable a pesar de que el poemario tiene un fuerte tono crítico hacia el Régimen, sirviéndose de la ironía y la sátira para realizar ataques directos hacia sus políticas. La evaluación reconoce el mérito del buen uso del poema largo de modernista. El segundo fue menos favorecedor y muchísimo más extenso, pues los tilda de poemas político-sociales porque el autor había vertido su amargura en aras de una supuesta «revolución» cultural. Debido a los ataques directos hacia la cúpula dirigente (argumento compartido en ambos informes), deniega su publicación, pues pareciera ignorar los esfuerzos de la

reconstrucción nacional solo para airear de nuevo a los muertos durante la Guerra Civil, a los que el examinador insta a permitirles descansar en paz.

Para su segunda edición, ampliada con nuevos poemas, de nuevo se sucedieron dos informes, donde además de repetir las mismas líneas de razonamiento, se apuntan hacia las mismas problemáticas detectadas. El informe n.º 1093-70 exige omitir las menciones al Jefe de Estado y la situación en Cuba para la publicación de la obra, junto otras modificaciones y omisiones menores, pero más interesante es el segundo informe pues, aunque el evaluador no se registró, detecta un tono «claramente subversivo y marxista, además de erótico», poniendo en duda su calidad poética dado el excesivo valor concedido a la ironía, además de vincularlo a la escuela modernista catalana, negando cualquier ápice de originalidad.

Misma situación se dio en los exámenes de *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), donde pudo diferenciarse entre una primera evaluación positiva, no carente de correcciones necesarias para autorizar su publicación, y una segunda menos vehemente. El informe n.º 11525-70 resume la obra directamente como «poesía socio-política», un resumen alegórico sobre la historia española de su tiempo, donde sus correcciones van dirigidas a la omisión del contenido político, especialmente de los nombres vinculados a dicha esfera. La asociación al simbolismo poca interpretación tuvo por parte de la censura, pues el segundo examen, el n.º 8056-73, denuncia el pretexto de ser una necrológica a un familiar, para atacar a las diferentes instituciones y personalidades de la política española, al tiempo que ensalzaba las figuras asociadas al comunismo y el anarquismo.

Respecto al uso del lenguaje, sobresale en el empleo del tono coloquial, dando un uso ingenioso a expresiones populares y una lectura accesible, que da acceso al subtexto histórico y político presentado en sus versos. De hecho, define su obra como poesía

popular según la definición de Brecht (presente en los agradecimientos de su obra), donde se ignoran las pretensiones de entender a las clases bajas como analfabetos, a diferencia de la condescendencia propia de lo académico.

Mediante la incorporación de subtextos sacados de referentes culturales identificables para la clase obrera, permitía a estos entender sus poemas, al contrario que la estética promovida por el Régimen. Hasta entonces, las clases bajas eran ignoradas por las élites intelectuales al tacharlas de ignorantes y, por tanto, negándoles el acceso a los referentes utilizados en su poética. En lugar de referir textos vinculados a la esfera dirigente, los considerados como adecuados por su censura, aludía a canciones populares, al cine, a la televisión, a la copla y otras tantas referencias culturales, a las cuales sí tenían acceso las clases populares a las que destinaba su poesía, tal como él mismo refería mediante las piezas subculturales y la necesidad de su existencia (Vázquez Montalbán, 2000: 10-12).

De todas estas referencias (sub)culturales, podemos rescatar la importancia de la canción, de Paul Anka al Dúo Dinámico, con un lugar especial para Conchita Piquer y la copla, pues esta serviría para tratar el estado de la cuestión española, una historia alejada de los cánones manipulados y dispuesta para el pueblo. Estas referencias, y otras sustraídas de otros ámbitos, fueran las ciencias, la literatura o la historiografía (por citar algunas), instituían el collage que él unía mediante su poesía, dando lugar a una obra compuesta por diversas fuentes culturales.

José Agustín Goytisolo le reconocía el mérito de, pese a tratarse de un nuevo poeta, no caer en el chauvinismo, de la exaltación de lo nacional y la patria a costa del menosprecio hacia lo extranjero, una tendencia arraigada en aquel buen gusto promocionado por el gobierno y su estética. Vázquez Montalbán sumaba a sus influencias autores extranjeros (de diferentes artes y disciplinas). Este participó activamente en el debate sobre la identidad hispana, tanto en su poesía como en otros medios,

fuera el ensayo o la crónica periodística. Sin ir más lejos, el título de *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* refiere a uno de los clásicos de la poética española: *Coplas a la muerte de mi padre* (1476), de Jorge Manrique.

Incluso, trató la cuestión en foros internacionales, como en las Jornadas sobre Los narradores y el mar (García, 6/03/1998), evento donde se reunieron diferentes personalidades de los ámbitos literarios español y portugués, para debatir cómo la mirada hacia los distintos mares había influenciado en sus creaciones. La importancia del Mediterráneo en su obra determinaría su forma de entender las artes, pues a diferencia de la melancolía e introspección propia de los portugueses, el ánimo mediterráneo se destacaría por un fuerte hedonismo, manifiesto en la alegría de sus poemas donde aparecían canciones populares, elemento igualmente presente en su narrativa, como veremos.

### **3. Lo narrativo: la novela negra y Pepe Carvalho**

Respecto a los orígenes del género negro, las fuentes consultadas (Valles Calatrava, 1991: 15-44; Soler, 2011: 8-20) señalan que surgió una vertiente más realista en el año 1920, tiempo en el que se centraba en los delitos callejeros y las problemáticas sociales. Originada por *Cosecha Roja* (1920) de Dashiell Hammett, su popularización se produjo por la vinculación a otros medios aparte de la novela, pues el relato negro se extendió al relato breve, al cine y al cómic, pudiendo destacar el caso de la revista *Black Mask* (Díaz Alarcón, 2009: 60), en donde se publicaron historias en formato gráfico y escrito. Su éxito llevó a la editorial francesa Gallimard traducir sus obras con su *Série Noire* (Lara, 2011: 38), derivando esta a una producción original de esta narrativa, donde autores nacionales componían historias ambientadas en los Estados Unidos donde nació el género, incluso firmando con pseudónimos americanos.

Poco tiempo después, pasarían a localizar sus historias en ambientes franceses, si bien la crítica social característica en sus orígenes había quedado desvirtualizada, pues dicho rasgo había pasado a un segundo plano. En su lugar, la esencia del género ahora se focalizaba en la acción, pues la trama detectivesca desencadenaba una serie de peleas, persecuciones y tiroteos que se afianzaron como la seña de identidad para el género negro, algo patente en la estética pulp de los años 20 y su adaptación al cine, donde primó su caracterización dentro de las películas de acción. Dentro de su planteamiento, surgió una vertiente que recuperó el interés por el tema social en detrimento de ese dinamismo, y fue el neo-polar de Manchette. La trama de su novela, *El caso N'Gustro* (1971) adaptaba la desaparición del activista y refugiado político Ben Barka, prueba del compromiso que esta literatura podía alcanzar con la realidad.

Para reivindicar la importancia de lo autóctono, la trama se desarrolla en localizaciones francesas, como Rouen y París, ciudades de las que derivan el resto de zonas mencionadas: la Ciudad Universitaria de Mont-Saint-Aignan, el Instituto Pierre Corneille, el río Sena, y en París con destinos tales como los Campos Eliseos, el Museo del Hombre, el Museo de la Marina, el Palacio de los Descubrimientos, el Planetario y el Trocadero. También se mencionaban escritores como Balzac, Castro, Dumont, Jakobson, Levi-Strauss, Marx, Orson Welles, Paul Ricoeur, Robbe-Grillet, Trotsky, Troyat; y marcas de productos, tanto coches (Alfa Romeo, Chrysler, Fiat, Matra, Ondine, Porsche), como cigarros (Bastos y Schimmelpenninck) y armas (Colt, Miroku, Schmeisser, Skoda o Sten); y menciones a los gustos musicales de la época, con referencias a Al Haig, Charles Mingus, Gerry Mulligan, Jazz Messengers y Stan Getz.

También se suma George Simenon, considerado una de las mayores influencias para la novela negra sur-europea, si bien sus escritos no se vinculan al neo-polar, sino al flâneur, arquetipo del investigador centrado en el viaje y la interacción, pues su labor

detectivesca pasaba por la visita de los lugares vinculados al caso y la conversación con los diferentes implicados. Aprovechaba su serie (1929-1972) para introducir diferentes locales y restaurantes, lo que le granjeó el rumor de haber recibido un pago de la *Guía Michelin* por la promoción (Luengo, 2013: 191), además de presentar también recetas tradicionales y caseras por parte de madame Maigret, la esposa del investigador protagonista Jules (Mora, 21/01/2005, Altares, 9/08/2014), quien aparecería en setenta y cinco novelas y veintiocho relatos.

En ambos casos, el uso de estos referentes culturales, ya fueran las marcas y la música o lo gastronómico (amen de las localizaciones en sendos ejemplos), su presencia se limita por exclusiva a menciones sin desarrollo, pues la trama no guarda relación alguna con estos elementos. Lo mismo ocurría con uno de los primeros avatares del género detectivesco, pues en Sherlock Holmes también se incluían citas de autoridad, sacadas de referencias científicas, literarias y filosóficas (generalmente, en sus lenguas originarias: latín, francés, alemán...), además de menciones a obras musicales y artistas de la época (Sorrentino, 2005), con objeto de dotar a la obra de un mayor exotismo y calidad, al tratarse de menciones a la cultura que contribuían a la atmósfera sofisticada que intentaban transmitir.

Obviamente, existe una diferencia entre las referencias de Sherlock Holmes y la de los autores franceses, pues aludían a un distinto tipo de cultura: el primero para contentar a los intelectuales capaces de entender las citas y artistas señalados, mientras que los segundos exponían una cultura más propia de las clases populares. Esta diferenciación coincide con lo visto anteriormente en la poética, donde coincidía una estética diferenciada según la clase social a la que pretendieran dirigirse, siendo muy distinto el tono empleado para los estratos altos o los bajos.

Al igual que pasó con su poesía, Vázquez Montalbán guardó distancias con los modos establecidos, si bien al punto de no

ignorar la tradición previa, aportando su propia visión acerca de la estética del asunto. Por ello mismo, además de los quince días que ocupó en la redacción de la novela, el tono de la obra difiere a lo acostumbrado, sin poder concretar los elementos diferenciadores, al punto de declarar en una entrevista para *Químera* (referida en Galán Herrera, 2008: 69), en 1988, su extrañeza para la definición. Habría que esperar hasta 2005, durante el I Encuentro de Novela Negra Europea, celebrado en Barcelona por iniciativa del propio Vázquez Montalbán, quien propuso un evento donde se reuniesen los autores de novela negra del continente, para constatar sus diferencias respecto a la vertiente americana e inglesa. Desafortunadamente, no pudo asistir dado su fallecimiento en 2003, pero fue allí donde se etiquetó la variante fundada por él, ahora llamada novela negra mediterránea, algo que reafirmó su carácter propio frente a las novelas más tradicionalistas, como observaba en aquella entrevista.

La caracterización de su narrativa negro-criminal, así como de la vertiente mediterránea, serían objeto de un estudio más profundo, y por ello solo atenderemos a los detalles vinculados a su formación poética. Durante la exposición de la novela negra, pudimos ver cómo el comentario social fue desmereciéndose por las escenas de acción, mientras que las variantes francesas reincorporaban dichos elementos para diferenciarse del canon.

Igualmente, Vázquez Montalbán partía de la misma fórmula, pero ocupando los intereses que caracterizaban su producción. Anteriormente, pudimos exponer la fuerte presencia de la subcultura en su poesía, mediante la inclusión de subtextos extraídos de lo popular para dotar a sus poemas de accesibilidad cultural, y este mismo interés se comparte con su novela negra. El trabajo de Resina Bertrán (1997: 15-18) sobre este género en España recopila estas ideas, al listar los diferentes estímulos arraigados en la cultura pop y sus medios de difusión, así como la vinculación de estos a narrativas previas. El cine, los cómics y

la televisión se erigieron como instituciones culturales, y las ficciones transmitían el mensaje, regresando el relato detectivesco a su faceta crítica originaria.

#### **4. Tatuaje, de Concha Piquer y Vázquez Montalbán**

La necesidad de una subcultura para sortear las imposiciones ideológicas ha quedado patente en la obra de Vázquez Montalbán, independientemente del medio, pues en ambos casos hemos visto la imposición de una estética. En el caso de su ciclo negro-criminal, se justifica mediante la idea del desencanto, la mentalidad adquirida por quien ha participado en la realidad política de su época, pues Pepe Carvalho fue miembro del Partido Comunista de España, pero la ausencia de una revolución obrera por su parte le hizo abandonar esta ideología, sin adoptar la mentalidad filofascista del Régimen, justifica el distanciamiento del personaje respecto al panorama político. Además, se nos presenta como un «husmeabraguetas», un investigador privado, modelo primigenio del protagonista en la novela negra que, una vez amoldado a la estética europea, fue reemplazado por figuras policíacas. Entonces, rompe con lo acostumbrado por el género al presentar dos temas propios de su narrativa (el comentario político y el trabajo del protagonista) según su propio entendimiento de esta.

Si prescinde de las referencias políticas que le valieron tantísimas quejas por parte del Régimen, entonces, qué paralelismo mantiene con su poética. Para empezar, la cuestión sí se trata, pues la evasión del protagonista por el tema no ignora la realidad, solo presenta su opinión y postura frente a ella. Además, la preocupación por la cultura y las referencias a distintas manifestaciones de esta prevalece, siendo uno de los aspectos clave de la obra. Pepe Carvalho proporciona estas alusiones mediante el filtro de su personalidad, y se le debe reconocer el tono característico, pues como también se

presentaba en la poética, antepone lo subcultural a la supracultura, lo popular ante aquello considerado de buen gusto.

Carvalho deja clara su postura, y se sirve de su biblioteca para alimentar la hoguera de su vivienda, en un escrutinio donde se manifiesta la inutilidad de aquellas lecturas. Durante la primera quema, usa *España como problema* de Pedro Laín Entralgo (Vázquez Montalbán, 1974: 15-16), académico vinculado a las altas esferas del Régimen (fue catedrático, ministro y hasta se reunió con el gobierno del Tercer Reich dado su apoyo a la figura de Franco), resumiendo la obra como un ejercicio inútil que exponía las miserias del Estado español sin ninguna solución. De igual manera, más adelante se deshará de *El Quijote*, una de las piezas fundamentales de la literatura española y ejemplo del interés por conservar una cultura pasada, sin renovación alguna (ibídem, 90-91).

Inmediatamente después de estas escenas, Carvalho se dispone a cocinar, pues la gastronomía ofrece una cultura ajena al control de los medios, pasada de generación en generación y común a todos los españoles, independientemente del sesgo ideológico. Primero, una caldeirada que combina la tradición con la vanguardia (al añadir otros ingredientes), donde se describen todos los pasos tales como el sofrito, el caldo y las carnes empleadas; más adelante, tras deshacerse de *El Quijote*, arroz con bacalao al que incorpora sobrasada (de nuevo, un plato tradicional al que se suman sus gustos personales), con canapés de salmón y pan negro.

A diferencia de la supracultura, aquel estilismo impuesto basado en una cultura inamovible, Carvalho mete mano a las ideas del pueblo español, y añade su toque al recetario tradicional, que luego permitiría la publicación de sus recetarios (tanto en 1989 como en la colección 2002-2003). Pero no es la única referencia a la cultura que nos interesa, pues esta sirve de precedente para nuestro interés principal, y es la presencia de la canción popular para el argumento literario

El propio título, *Tatuaje*, alude a una copla compuesta por Rafael de León y popularizada por la artista Concha Piquer, quien la cantó en la década de los cuarenta, inmediatamente después de la Guerra Civil. A la cantante también dedica Vázquez Montalbán un poema («Concha Piquer»), siendo su repertorio una fuente de metatextos empleados para las referencias culturales tan presentes en su obra.

La canción como elemento ya ha sido referida como un recurso importante para la subcultura, por su capacidad de ser una imagen-símbolo al servicio de la narrativa, y según la premisa de nuestro estudio, esta debiera servir tanto a la poética como al relato negro. Sobre lo musical dentro del género, ya se refirieron las inclusiones de artistas y canciones con interés de reafirmar el carácter cultivado de la obra, pero no fue el único interés.

Por la influencia de Agatha Christie, Vázquez Montalbán llegó a incorporar canciones populares tanto en el título como en el argumento del crimen a investigar, como pasaba con *Tres ratones ciegos* (1950, caso referido en García García, 2017: 126-127) y *Diez negritos* (1939), donde la tonadilla es empleada por el asesino para informar sobre el número de víctimas y su metodología, si bien también hay otros relatos, como *La casa torcida* (1949), donde también recoge su título del cancionero popular, pero no influye en su argumento.

Apuntando esta herencia hacia nuestro caso, la novela inicia con unos versillos de la canción, que anteceden a la presentación del caso: «Era hermoso y rubio como la cerveza —el pecho tatuado con un corazón— en su voz amarga había la tristeza-doliente y cansada del acordeón», para asociar a la víctima directamente con la persona retratada en estas líneas. Aparece un cadáver en una playa de Barcelona, cuyo rostro desfigurado impide la identificación y, como único rasgo distintivo, dispone de un tatuaje en la espalda, donde dicta «HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO». Obviamente, las diferencias entre ambos textos inician desde la naturaleza del

tatuaje, pues pasamos de un corazón a una declaración, algo que importará para la caracterización de la víctima.

Sobre la copla, esta emplea la voz narradora de una mujer quien relata su historia de amores: conoce al marinero «hermoso y rubio como la cerveza», el cual expone su tatuaje y la historia de un antiguo amor, que no ha olvidado, para luego partir y no volver. La mujer, amante de este, lo busca de puerto en puerto, dejando en claro que, al igual que el marino, es un amor que no puede olvidar, como si también tuviera un tatuaje.

En la interpretación de la letra, aplicada al contexto donde fue popularizada por Conchita Piquer, puede entenderse a la mujer como ventanera (García García, 2016: 62; *ibídem*, 2017: 120-121), arquetipo del teatro barroco español de la fémína que espera el regreso de alguien. Los años cuarenta supusieron el fin de la Guerra Civil, conflicto donde muchos hombres se vieron forzados a participar como soldados, muchos de los cuales perdieron la vida durante esta y, por ello, la fácil conexión entre la figura de la ventanera y aquellas mujeres quienes esperaban el regreso de maridos, amistades y familiares. La novela se desarrolla en los setenta, donde esta interpretación pierde validez, pero igualmente el arquetipo femenino señalado mantiene su vigencia.

De las menciones a la copla, durante todo el relato Carvalho se referirá a la víctima como el hombre alto y rubio como la cerveza, igual que refiere la letra. A diferencia de los ejemplos de Christie, no se dispone de la letra completa en la novela, y de hecho hay diez menciones en toda la obra hacia la copla (Vázquez Montalbán, 1974: 12-13, 17, 38, 39, 40, 56, 57, 129, 138), seis de forma explícita y cuatro de manera indirecta.

La forma de conocer la canción supone el punto de inflexión para el trabajo detectivesco, y se debe a una coincidencia, pues mientras Carvalho habla con Bromuro, limpiabotas y confidente, este menciona la copla Tatuaje al referir, precisamente, el mensaje inscrito en la piel de la víctima, además de haber aparecido desde

el agua como aquel marinero. Ambos entonan parte de la canción y, desde ese momento, Carvalho mantendrá la corazonada de vincular la letra con el caso encargado.

Don Ramón, su empleador, le contrata para averiguar la identidad de la víctima, más concretamente su nombre. Este, dueño de una peluquería, poco interés debiera tener en el homicidio, lo cual ya pone en sospecha al protagonista. Sigue la pista hasta la fábrica Philips de La Haya, donde el finado trabajó como un obrero más hasta emigrar a Amsterdam, pero la imagen del trabajador quien abandona España para buscar mejores trabajos en el extranjero le choca con el mensaje del tatuaje.

Asocia la declaración de este con la misma postura de aquellos jóvenes poetas inconformistas que la censura empeñaba en vincular con Vázquez Montalbán, pese a tener una postura más destructiva, próxima al anarquismo. Una vez en la capital de los Países Bajos, contacta con una red de tráfico de drogas para la que trabajó el asesinado, ahora identificado como Julio Chesma.

Quien explica la vinculación de Chesma con el narcotráfico es Singel (Vázquez Montalbán, 1974: 74-82), ex amante del finado, viuda culta y sofisticada quien, bajo la tapadera de una floristería, colabora en la gestión de la red de contrabando de drogas. Fue ella quien lo instruyó, pues su procedencia humilde le impedía formarse en España, de ahí su resentimiento hacia el país y el motivo del tatuaje, al mismo tiempo que se critica aquella cultura anquilosada y elitista.

Tras regresar al país, Carvalho acaba encontrando a otra amante de Chesma, Teresa Marsé, una burguesa acomodada que manifiesta las actitudes propias de su clase social en aquella época. Prueba de ello son sus hábitos gastronómicos, prefiriendo comer una pizza o seguir una dieta antes que disfrutar de las recetas patrias (ibídem, 112-113), lo cual alude a la nueva oleada de filoxtranjerismo, donde lo nacional quedaba desmerecido.

Ninguna es la mujer de la copla, pero ambas se emplean para ahondar en la cuestión de España. La primera, viuda, mantuvo

un romance con Chesma, algo impensable para el puritanismo del Régimen, además de disponer de una amplia cultura, precisamente, por no ser española, justificando así su libertad. No depende del asesinado ni en lo amoroso ni en lo intelectual, algo similar al caso de Teresa, la cual dibuja el estado de la clase burguesa. Tampoco siente a Chesma como en la copla, pues pertenece a la nueva generación hippie que defiende el amor libre, además de introducir la nueva postura pro-extranjerismo, prefiriendo los productos importados (sean bienes o culturales) a lo patrio.

Siguiendo su corazonada, Carvalho mantiene su investigación pese a las exigencias de su cliente, para finalmente encontrarla: Enriqueta Sánchez Cámara, «Queta», la actual pareja de don Ramón. En el pasado, este fue un hombre de bien afín al Régimen, acomodado, con influencia y dinero. Sin embargo, siendo hombre casado, mantuvo una relación con la sirvienta, Queta, y el escándalo le llevó a la deshonra. Perdió su posición y poder, con el monto restante pudo adquirir la peluquería, y orquesta ciertas actividades ilícitas que lo llevan a ser un pequeño cabecilla del crimen, eso sí, una sombra de lo que fue. Todo esto importará para la interpretación de la copla, pues como afirma Carvalho, Queta cumple el perfil de la auténtica mujer de la canción, parte de su conversación final con don Ramón sobre el caso, en donde afirma preferir las historias de verdad a la literatura, para desconcierto de su empleador:

[...] Me gustaba mucho la literatura, señor Ramón. Ahora sólo me gusta la literatura de carne y hueso y nuestro amigo era algo así como un héroe literario desaprovechado. Me limité, pues, a seguir las pistas encontradas y descubro a la mujer de la canción, a la auténtica mujer de la canción.

—¿De qué canción?

—Eso es cosa mía. Los hechos fueron como le he dicho. Usted ya sabía al volver yo de Holanda que la investigación de la policía iba exclusivamente por la vía de las drogas. No es su caso. Usted quedaba “out”, amigo, y ya no me necesitaba (Vázquez Montalbán, 1974: 140-141).

Lo que refiere Carvalho, una vez más, es su rechazo hacia la cultura impuesta (representada por lo literario), y por la «literatura de carne y hueso» se referiría a la investigación del crimen, pero también a esa cultura popular que le ha permitido resolver el caso, en este caso, gracias a la copla *Tatuaje*. No se trata de una traslación literal entre el argumento lírico del original y esta perspectiva, sino más bien, y al igual que en su poética, aquella canción sirve de subtexto para construir una visión actualizada de la cuestión planteada, de forma similar a aquellos collages poéticos que caracterizaron su estética.

Don Ramón se nos presenta como un burgués producto de la ideología del Régimen, un acomodado quien cayó en la deshonra por violar el precepto de la familia, concepto esencial para la ideología puritana. No reconoce la copla, referente cultural, por ser esta una producción de origen popular, ajena a las pretensiones ideológicas del gobierno, quienes recordemos, pretendían obviar todo contenido relacionado con la Guerra Civil, en este caso la posguerra.

En cambio, Julio Chesma es lo contrario, un joven inconformista y resentido por el estado de las cosas, desfavorecido por un gobierno que le impedía medrar, al favorecer por exclusiva a los acomodados, quienes brindaban apoyo a su causa ideológica. Chesma fue al extranjero no para traer dinero a España, como los obreros «de bien», sino para colaborar en una red de narcotráfico y mantener un romance con una viuda, para regresar a España y seguir esa conducta, ahora con una aburguesada que promovía el amor libre, y seguir con aquellos negocios ilícitos. Su revolución tasa con la conducta

atribuida a los poetas, aquellas mentes vinculadas al anarquismo y comunismo que pretendían romper con los ideales del Régimen.

Pero, más allá de estos dos sujetos, queda la mujer de la copla, Queta. Ciertamente, al igual que en la copla, tenemos a una mujer que acaba conociendo un amor a flor de piel, pasional, y que la deja marcada para siempre, del mismo modo que aquella quien iba de puerto en puerto buscando a su amante. Esta vez, el amor inolvidable proviene del elemento ideológico: ella inició su relación con don Ramón, quien estaba casado, al ser lo que socialmente se establecía como el ideal. El burgués correcto según el Régimen no le trajo la felicidad, si bien la estabilidad económica de la peluquería suplía esa necesidad. No obstante, Chesma, formado en Ámsterdam, inconformista, con aquel tatuaje sentencioso, rompió con su mentalidad, producto de la imposición supracultural. La mujer de la copla ya no espera a los que fueron a la guerra, sino a quienes traerían el cambio ideológico, la revolución cultural tan necesaria para un panorama estanco, dibujado tanto en su poesía como en esta obra, algo visto en el retrato de las clases acomodadas, incapaces de apreciar la copla o, ya puestos, la gastronomía patria.

## 5. Poética en clave *noir*: conclusiones

Sobre la copla, Vázquez Montalbán declaró que era «la caja negra de la emoción de España» (Mora, 24/05/2000), y prueba de ello es *Tatuaje*. Mediante el concepto de la ventanera, la mujer que espera, hemos podido comprender la situación de la fémina durante la posguerra, y el escritor hizo uso de su estética, cultivada mediante su poesía, para recontextualizar la historia a su tiempo. Aquellas ventaneras quienes esperaban el regreso de los hombres tras la guerra, ahora son mujeres quienes esperan al hombre que pueda abrirles los ojos, rompiendo así con la cultura

impuesta por una clase acomodada vinculada a los intereses del gobierno.

El género negro constituye un ejercicio para la crónica, y se aprovecha el medio para exponer a la España de los años setenta, aún con el fantasma ideológico del Régimen. Los intereses vistos en su poética, tanto características como problemáticas acaecidas durante sus evaluaciones, han permitido perfilar el caso de la novela seleccionada. La cultura, especialmente de la suburbana o popular, es una constante para el argumento, pues ofrece las claves para su lectura de igual manera que las referencias dispuestas en sus poemas. Gracias a la copla, la investigación prosigue y explica la naturaleza del caso, si bien requiere un esfuerzo por parte del lector para entender la canción y aplicarla al crimen planteado.

Se trata de una aplicación de la poética distinta a lo acostumbrado dentro de la narrativa criminal, pues se diferencia enormemente de las propuestas de Conan Doyle o Agatha Christie, quienes daban otro uso a estas composiciones. De igual modo que la novela negra en Francia se fragmentó en diferentes vertientes, Vázquez Montalbán inició aquí la suya, y no ha sido el único caso donde la poesía constituye parte fundamental de la obra.

En la vertiente mediterránea se han dado otras novelas que mantienen el componente lírico, tales como *Total Kheops* (1995), de Jean Claude Izzo, cuyo título proviene de una canción del grupo de rap IAM; y *El invierno del comisario Ricciardi* (2007), de Maurizio de Giovanni, cuyo argumento conecta directamente con la ópera de Il Pagliaccio. Con estos ejemplos, pueden verse diferentes manifestaciones de la poética, y su influencia en el género negro constituye un interesante objeto de estudio, pues proporciona al relato lírico una lectura literal, mediante la excusa del crimen para exponer las ideas presentadas en la poética previa, siendo ejemplo de la narrativa intermedial y su valor en el comentario social y cultural, interés común en sendos medios.

## Bibliografía

- ABC* (18/10/2003), «Manuel Vázquez Montalbán fallece en Bangkok a los 64 años tras sufrir un paro cardíaco», en [https://www.abc.es/cultura/abci-manuel-vazquez-montalban-fallece-bangkok-anos-tras-sufrir-paro-cardiaco-200310180300-214743\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-manuel-vazquez-montalban-fallece-bangkok-anos-tras-sufrir-paro-cardiaco-200310180300-214743_noticia.html)
- AGA 21/16812 (23/11/1965), «Expediente n.º 8663-65 referente a *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán».
- AGA 21/17867 (20/01/1967), «Expediente n.º 518-67 referente a *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán».
- AGA 66/05345 (4/02/1970), «Expediente n.º 1093-70 referente a *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán».
- AGA 66/06251 (16/11/1970), «Expediente n.º 11525-70 referente a *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, de Manuel Vázquez Montalbán».
- AGA 73/03269 (4/05/1973), «Expediente n.º 8056-73 referente a *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, de Manuel Vázquez Montalbán».
- Altares, Guillermo (9/08/2014), «Un festín literario», *El País*, en [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/25/babelia/1406300622\\_218882.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/25/babelia/1406300622_218882.html)
- Díaz Alarcón, Soledad (2009), «La novela negra en Francia», *Alfinge: Revista de filología*, n.º 21, 59-76.
- El Mundo* (24/11/2003), «El Colegio de Periodistas de Cataluña crea los Premios Manuel Vázquez Montalbán», en <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/11/24/comunicacion/1069701930.html>
- El Mundo* (17/12/2013), «El italiano Andrea Camilleri gana el IX premio Pepe Carvalho», en <http://www.elmundo.es/cultura/2013/12/17/52b0ae1922601dbb348b4593.html>

- El País* (28/10/2015), «La escritora Donna Leon gana el Premio Pepe Carvalho», en [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/28/catalunya/1446046716\\_027888.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/10/28/catalunya/1446046716_027888.html)
- Fernández Colmeiro, José (2003), «Desde el balneario. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán», *El Viejo Topo*, 187, 56–67.
- García, Javier (6/03/1998), «Varios escritores españoles evocan en Lisboa la fascinación, el misterio y la sensualidad del mar», *El País*, en [http://elpais.com/diario/1998/03/06/cultura/889138810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/03/06/cultura/889138810_850215.html)]
- García García, Sergio (2016), «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán», *Cuadernos de Aleph*, n.º. 8, 56–71.
- García García, Sergio (2017), «Cuestión de tatuajes la influencia de la copla en el primer caso de Pepe Carvalho», *Beoiberística*, Vol. 1, n.º. 1, 117–132.
- García García, Sergio (2020), «“Se trata de unos poemas de cierto regusto marxistizante” la poesía de Manuel Vázquez Montalbán ante la censura franquista», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º. 38.
- Geli, Carles (7/02/2014), «Camilleri llora a Montalbán», *El País*, en [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391724825\\_522112.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/06/catalunya/1391724825_522112.html)
- Lara, Jafel Israel (2011), *El problema del límite en la «narrativa sensacional de suspense». El caso de El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudad pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia*, Universidad de Sevilla.
- Luengo López, Jordi (2013), «Sabores y olores en la novela policíaca de Jean-Claude Izzo: recetas de vida para una existencia cosmopolita», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 28, 187–203.
- Mora, Miguel (24/5/2000), «Vázquez Montalbán define la copla como “la caja negra de la emoción de España”. El escritor

- completa el Cancionero general del franquismo, que fue publicado en parte en 1972», *El País*, en [http://elpais.com/diario/2000/05/24/cultura/959119203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/05/24/cultura/959119203_850215.html)
- Mora, Rosa (21/01/2005), «La novela negra europea tiende puentes entre el cálido Mediterráneo y el frío Norte», *El País*, en [http://elpais.com/diario/2005/01/21/cultura/1106262002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/01/21/cultura/1106262002_850215.html)
- Resina Bertrán, Joan Ramón (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- Sánchez Soler, Mariano (2011), *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negros*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Soler Serrano, Joaquín (2004), *Grandes personajes a fondo: Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán*, Gran Vía Musical de Ediciones.
- Sorrentino, Fernando (2005), «Tres avatares de Sherlock Holmes», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 29.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1974), *Tatuaje*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000), *Cancionero general del franquismo: 1939-1975*, Barcelona, Crítica (2.ª ed.).
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003), Epílogo: Manuel Vázquez Montalbán, entrevista póstuma emitida en Canal + (18/10/2003), en <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQl8Zuc>].
- Valles Calatrava, José R. (1991), *La novela criminal española*, Crítica Literaria Monográfica, Universidad de Granada.