

***Tatuaje* (1976): Manuel Vázquez Montalbán bajo el prisma del cine balbuceante de Bigas Luna**

***Tatouage* (1976) : Manuel Vázquez Montalbán au prisme du cinéma balbutiant de Bigas Luna**

***Tattoo* (1976): Manuel Vázquez Montalbán Through The Prism of Bigas Luna's Incipient Cinema**

Diane BRACCO,
Université de Limoges
diane.bracco@unilim.fr

Resumen: En 1976 el cineasta novel catalán Bigas Luna adapta la novela negra *Tatuaje* (1974), primer episodio de las aventuras del detective Pepe Carvalho creado por Manuel Vázquez Montalbán. La película, coescrita con el autor, se sitúa en el contexto político del inicio de la Transición democrática española, en un momento clave marcado por la abolición de la censura. A pesar de sus limitaciones técnicas y presupuestarias, el filme destaca como una obra significativa tanto en la trayectoria de Bigas Luna como en el panorama cultural de un franquismo agonizante.

Procedente de las vanguardias artísticas barcelonesas de los años 70, el director utilizó esta ópera prima para experimentar con el lenguaje cinematográfico y establecer las bases de su estilo audiovisual personal. Aunque fiel al espíritu de la novela original, la película adquiere una identidad autónoma que trasciende su condición de adaptación literaria.

El análisis saca a la luz la paradoja central de *Tatuaje*: concebida inicialmente para alcanzar el éxito comercial, la película se convierte en un laboratorio creativo donde el director plasma su visión artística, anticipando su posterior filmografía. Asimismo, se enmarca a Bigas Luna como una figura clave de los trastornos culturales del posfranquismo, en un momento de la transición entre un cine condicionado por la censura y una exploración formal más libre e innovadora.

Palabras clave : Manuel Vázquez Montalbán; Bigas Luna; *Tatuaje*; cine español; adaptación cinematográfica; género negro.

Résumé : En 1976, le cinéaste débutant catalan Bigas Luna adapte le roman noir *Tatuaje* (*Tatouage*, 1974), premier épisode des aventures du détective Pepe Carvalho créé par Manuel Vázquez Montalbán. Le film, coécrit avec l'auteur, s'inscrit dans le contexte politique du début de la Transition démocratique espagnole, un moment clé marqué par l'abolition de la censure. Malgré ses limitations techniques et budgétaires, le film s'avère être une œuvre significative tant dans la carrière de Bigas Luna que dans le paysage culturel du franquisme moribond. Issu des avant-gardes artistiques barcelonaises des années 1970, le réalisateur utilise ce premier long métrage pour expérimenter le langage cinématographique et poser les bases d'un style audiovisuel personnel. Bien que fidèle à l'esprit du roman original, le film acquiert une identité autonome qui dépasse sa condition d'adaptation littéraire.

La présente analyse met en lumière le paradoxe central de *Tatouage* : visant originellement le succès commercial, le long métrage se révèle être un laboratoire créatif où le réalisateur exprime sa propre vision artistique, anticipation de sa filmographie ultérieure. Il fait en outre apparaître Bigas Luna comme une figure clé des bouleversements culturels de l'après-

franquismo, dans un moment de transition entre un cinéma contraint par la censure et une exploration formelle plus libre et innovante.

Mots-clé : Manuel Vázquez Montalbán ; Bigas Luna ; Tatouage ; cinéma espagnol ; adaptation cinématographique ; genre noir.

Abstract: In 1976, the novice Catalan filmmaker Bigas Luna adapted the crime novel *Tatuaje* (*Tattoo*, 1974), the first installment in the adventures of detective Pepe Carvalho, created by Manuel Vázquez Montalbán. The film, co-written with the author, is set against the political backdrop of Spain's Transition period, a pivotal moment marked by the abolition of censorship. Despite its technical and budgetary limitations, the film stands out as a significant work both in Bigas Luna's career and in the cultural landscape of a declining Francoist regime. Coming from the avant-garde art scene in 1970s Barcelona, the director used this debut film to experiment cinematic language and lay the foundation for his distinctive audiovisual style. While remaining faithful to the spirit of the original novel, the movie acquires an autonomous identity that transcends its nature as a literary adaptation.

The analysis highlights the central paradox of *Tatuaje*: initially conceived as a commercial venture, the film became a creative laboratory where the director expressed his artistic vision, foreshadowing his later filmography. Furthermore, it positions Bigas Luna as a key figure in the cultural upheaval of post-Franco Spain, during the transition from a cinema constrained by censorship to one exploring freer and more innovative forms.

Keywords : Manuel Vázquez Montalbán; Bigas Luna; *Tattoo*; Spanish cinema; film adaptation; *noir* genre.

«Oye, has puesto cara de tío de película. Tienes estilo. Pero eres un tramposo.»¹ La comparación verbalizada por Ginés, excompañero de cárcel de Pepe Carvalho, en la novela *Tatuaje* (1974), aventura inaugural del detective gallego, explicita el potencial cinematográfico del famoso personaje creado por Manuel Vázquez Montalbán un año antes de la muerte del dictador Franco. El mismísimo escritor, pionero de la novela negra española en los albores de la democracia, demuestra una cinefilia perceptible en los diversos guiños insertados en los diálogos o referencias filmicas sembradas a lo largo de su obra. No por nada llegó a convertirse en el novelista español con mayor cantidad de adaptaciones cinematográficas y televisivas² y él mismo consideraba que el actor francés Jean-Louis Trintignant era el intérprete idóneo para darle vida en pantalla a Carvalho³. Sin embargo el detective, protagonista de una veintena de relatos, fue encarnado mayoritariamente por actores autóctonos o mediterráneos: entre los más memorables, Carlos Ballesteros en *Tatuaje* (1976) de Bigas Luna, Patxi Andión en *Asesinato en el Comité Central* (1983) de Vicente Aranda, Juan Luis Galiardo en *Los mares del Sur* (1991), el italiano Omero Antonutti en *El laberinto griego* (1993) de Rafael Alcázar, además de las

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje* (1974), Biblioteca Nacional de Cuba José Martí [en línea], p. 32, última actualización: 4 de mayo de 2021, disponible en:

<https://bnjm.cu/img/noticias/2021/5/5/Vazquez%20Montalban%20Manuel%20-%20Tatuaje.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2024).

² Al respecto véase el reciente volumen de Rubén Romero Santos, *El detective mutante. Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Pepe Carvalho*, Berlín: Peter Lang, 2021.

³ Riambau, Esteve, «La primera aventura al cine del detectiu Pepe Carvalho», *Avui*, 31 de agosto de 1989, p. 34.

interpretaciones de Constantino Romero en *Olimpicament mort* (1985) de Manuel Esteban⁴, una película rodada directamente para televisión (TV3), y, en dos series distintas, de Eusebio Poncela (*Las aventuras de Pepe Carvalho*, 1986) y Juanjo Puigcorb  (*Pepe Carvalho. La serie*, 1999/2003).

En el marco de esta reflexi3n, me interesa especialmente la primera adaptaci3n de 1976 dirigida por el cineasta catalán Bigas Luna, en la base de un guion coescrito con el propio Vázquez Montalbán: por un lado, el estudio del filme como objeto cultural, fruto de un determinado contexto político e hist3rico, abre la ventana a un periodo bisagra de la historia reciente del país, al inicio de la Transici3n democrática y un año antes de la abolici3n de la censura; por otro lado, aunque se trate de un hipertexto fílmico –según la terminología de Gérard Genette⁵– de la aventura liminar del ciclo literario Carvalho, no deja de ser una cinta personal y harto significativa en la trayectoria de Bigas Luna como unidad aut3noma, dotada de sus propias especificidades, independientemente de la filiaci3n con el libro original. Se trata efectivamente de una obra de formaci3n, técnicamente imperfecta, muy limitada en términos de presupuesto y difusi3n, para un director novel que surge en el panorama cultural del franquismo moribundo casi diez años tras la desaparici3n de la Escuela de Barcelona. Sensible a las influencias dada istas y surrealistas, Bigas Luna es un creador polivalente, procedente del universo del diseño, del arte conceptual y de la fotografía, y participa activamente en las vanguardias barcelonesas de los 70. Las inquietudes temáticas y formales reflejadas en su filmografía, paralelamente a una actividad plástica que mantendrá hasta su muerte en 2013, permite considerarlo legítimamente como uno de los artistas más emblemáticos de los trastornos culturales del inmediato posfranquismo, junto con otros directores como Iván Zulueta, Pedro Almod3var, Vicente Aranda, Eloy de la Iglesia o incluso los creadores de la Movida y sus antecedentes, marcados por una fecunda transdisciplinaridad⁶.

Mi ambici3n será entonces analizar el largometraje *Tatuaje* a la luz de lo que parece constituir a primera vista una paradoja: en 1976, Bigas Luna se apropia de una novela popular publicada dos años antes con el objetivo de conseguir el éxito comercial. Para ello, dirige una 3pera prima narrativamente cercana al hipotexto literario de Manuel Vázquez Montalbán, orientada por la implicaci3n del autor en el proceso de transposici3n, pero inevitablemente moldeada por su contexto cultural y sus condiciones de producci3n. No obstante, al mismo tiempo, utiliza la adaptaci3n como pretexto para experimentar el lenguaje cinematográfico y elaborar las bases de una gramática audiovisual *sui géneris* anunciadora de su filmografía ulterior, asumiendo una postura de *«imperfetto autodidatta senza esperienza che girava in totale libert »*⁷.

Transposici3n y Transici3n

Cabe señalar en primer lugar que en este análisis se enfoca la película *Tatuaje* como eslab3n de una cadena textual y mediática que se inicia con la novela hom3nima de Manuel Vázquez Montalbán (1974) y se prolonga hasta el siglo XXI, a través de su adaptaci3n más reciente, la novela gráfica *Tatuaje* publicada en 2017 por Hernán Migoya y Bartolomé Seg  (Norma Editorial). En este sentido, la noci3n de transposici3n no se limita aquí al paso de un medio a otro sino que atañe a una l3gica más amplia de circulaci3n transmediática del relato. Tanto la adaptaci3n cinematográfica como la reescritura gráfica –ambas transposiciones

⁴ La obra cuenta con la contribuci3n del propio Manuel Vázquez Montalbán y del autor Jean-Claude Izzo en el guion, además de los cameos del cineasta Pere Portabella y de Andreu Martín, otro escritor destacado de la novela negra española.

⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 13.

⁶ Véase Magali Dumousseau-Lesquer, *Au nom du P re, des fils et du todo vale*, Marseille: Le mot et le reste, 2012.

⁷ Bigas Luna en Maurizio Fantoni Minnella, *Bigas Luna*, Roma: Gremese Editore, 2000, p. 7.

visuales del texto literario– ponen de manifiesto lo que Philippe Marion denomina la «*transmédiagénie*» de un relato, entendida como «*capacité d'étoilement, de circulation, de propagation transmédiatique que possède un récit*»⁸. La intriga imaginada por Vázquez Montalbán resulta por tanto particularmente propicia al examen de las migraciones entre soportes y lenguajes así como de las nuevas configuraciones semióticas que se derivan de ellas, en función de los diversos contextos de producción. Aquí se prestará especial atención a la cinta, contemplada primero desde la coyuntura política y cultural de los años de Transición en España.

Es de recordar ante todo que la aventura inicial del ciclo Pepe Carvalho nace de una «apuesta ética», según palabras del propio Vázquez Montalbán, a raíz de una conversación sobre el convencionalismo de las jerarquías literarias durante una cena con Pepe Battló, el editor de casi todos sus poemarios⁹. Así llega a publicar en 1974, en el ocaso del franquismo, *Tatuaje*, que sella el advenimiento de la novela policíaca española –aunque existieron precursores como Mario Lacruz con *El Inocente* (1952). Moviliza una mitología heredada de la novela negra estadounidense, cuya quintaesencia se encarna en el detective desengañado Pepe Carvalho, a la par que somete el género a un proceso de aculturación al adaptarlo a los referentes locales: originario de Galicia pero residente de Barcelona, exagente de la CIA y también antiguo militante comunista, ideología que hizo de él un opositor al régimen dictatorial, Carvalho aparece como un protagonista de perfil complejo por sus contradicciones, individualista, cínico en sus relaciones humanas pero al mismo tiempo hedonista, hombre mujeriego y de buen comer. Como detective privado investiga al margen de la ley y de las fuerzas del orden («Yo no tengo nada que ver con la policía, ni me interesa», afirma rotundamente) colaborando con unos pintorescos personajes, a imagen del sin techo Bromuro o de la prostituta Charo, amante regular de Pepe y proyección hispánica de la *femme fatale*. La novela ofrece además repetidas alusiones al placer gastronómico que retrata a Carvalho como un auténtico *gourmet*, algunas de las cuales el film reproduce, como la meticulosa preparación de una cena con Charo, la paella compartida con los migrantes españoles en Ámsterdam, la comida en un restaurante con Teresa Marsé (a la que replica que «comer cualquier cosa es lo peor que se puede hacer en este mundo») o la degustación final de una paella (que al estar pasada le impide festejar plenamente el éxito de la indagación). Por tanto no es de extrañar que el epicúreo Bigas Luna, que celebrará constantemente en su filmografía la cocina y el arte de comer, elija adaptar las aventuras de un personaje gastrónomo al que se puede contemplar en cierto modo como su alter ego de ficción.

En 1976, entonces, el artista treintañero hace sus pinitos en el cine con la transposición de la exitosa novela de Vázquez Montalbán mientras se inicia el proceso democrático en un país donde se perpetúan en parte los mecanismos institucionales heredados de la dictadura –especialmente en las esferas policiales y judiciales. Como apunta Carolina Sanabria en un ensayo dedicado al cineasta, el final de la opresión franquista no supone «una democratización automática en las condiciones de producción discursiva»¹⁰. Durante el periodo de la Transición se mantienen constantes que caracterizaron al cine de la dictadura y coexisten con las medidas adoptadas por el partido en el poder después de la muerte de Franco, la Unión de Centro Democrático (UCD), en particular la supresión definitiva de los códigos de censura por el Decreto Ley 3071 de 1977. Sin embargo, no con ello terminan las prácticas censoras, como lo

⁸ Marion, Philippe, «Narratologie médiatique et médiagénie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4eab28216de820ab74d690aa0186>. Pdf (consultado el 20/01/2026).

⁹ Colmeiro, J. F., «Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán», *Quimera*, n° 73, 1988, disponible en línea: <https://rebellion.org/desde-el-balneario-entrevista-a-manuel-vazquez-montalban/> (consultado el 22 de agosto de 2024).

¹⁰ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes, 2010, pp. 17-21. De la misma autora, especialista de la obra del director, véase también el siguiente artículo: Sanabria, Carolina, «La primera y la última aventura de Bigas Luna», *Revista Espiga*, año IX, n° 20, 2010, pp. 101-115.

ilustran –por citar dos de los ejemplos más polémicos– el secuestro de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), por ser potencialmente «delictiva contra el Cuerpo judicial y la Guardia civil»¹¹, o el caso judicial provocado por el documental *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980)¹², que denuncia la represión nacionalista durante la contienda civil: se obstruyen la distribución y exhibición inmediata de ambas películas. De esa misma situación de entredós da cuenta la transposición de *Tatuaje*, rodada un año tras el fallecimiento del Caudillo, que, sin ser abiertamente política, produce un discurso en la línea de la novela sobre las mutaciones socioculturales que se van operando en España a mediados de los 70. Al igual que otras producciones de ese momento bisagra de la historia contemporánea nacional, el largometraje, de distribución escasísima¹³ –cuando Bigas Luna deseaba rodar una película comercial– y alterado por la censura, se ve circunscrito a los últimos remanentes de una política represiva, materializados en los cortes que se le imponen. De hecho algunos son fácilmente detectables por el espectador en el montaje final, a veces abrupto, y no impiden que se aplase el estreno de la película hasta 1979. Habrá que esperar unos años, en concreto a partir de la llegada al poder de los socialistas a raíz de las primeras elecciones generales en 1982, para que el control institucional en el ámbito de la enunciación discursiva desaparezca paulatinamente¹⁴.

Emergencia de un director novel

En tal coyuntura histórica se da, pues, el bautismo de la carrera filmográfica de Bigas Luna a partir de la literatura que, según Antonio Weinrichter, le brinda una «forma de aprender el oficio sin meterse en grandes complicaciones»¹⁵. Para ello el cineasta novel se vale de su dominio de la cámara fotográfica así como de la sensibilidad a las materias y las imágenes que su trayectoria anterior le permitió desarrollar, como lo explica él mismo:

Era todo lo que tenía, todo lo que sabía, cuando empecé a hacer cine. Es decir, que poseía una preparación más pictórica, espacial, plástica, que era lo que verdaderamente podía servirme para el cine. Mi preparación a nivel literario, narrativo, incluso humano, era una preparación mucho más generacional, mucho más elemental¹⁶.

El propio director añade que el rodaje empezó sin que tuviera la menor idea de lo que implicaba. Pero contaba con el éxito de la novela original y la contribución de Manuel Vázquez Montalbán como coguionista –además de José Ulloa, quien inicialmente iba a dirigir la película– para lanzarse en el cine con un film taquillero¹⁷. En realidad *Tatuaje* fue un fracaso rotundo, a la vez por las condiciones de producción ya mencionadas y el déficit cualitativo apuntado *a posteriori* por algunos exégetas¹⁸. No se benefició en absoluto de la presencia tutelar de

¹¹ Caparrós Lera, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 203.

¹² Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 91.

¹³ Sobre su recepción en los círculos intelectuales barceloneses, véase Romero Santos, Rubén, «*Tatuaje*, de Bigas Luna (1976). La recepción del personaje de Pepe Carvalho, su atractivo para la “gauche divine” y su aceptación dentro del proyecto renovador de la cultura catalana tardofranquista» en Albina L. Albuquerque Pereira (ed.), *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas en Transición (7, 8 y 9 de noviembre de 2012), Madrid: UC3M, 2013.

¹⁴ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna...*, *op. cit.*

¹⁵ Weinrichter, Antonio, «La línea del vientre» (1992), in: Alegre, Luis; Barreiro, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca: Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999, p. 23.

¹⁶ Alegre, Luis; Barreiro, Javier, *et al.*, *ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Véanse por ejemplo los análisis de Carolina Sanabria, *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, pp. 17-23; A. Weinrichter, «La línea del vientre», *op. cit.*

Vázquez Montalbán en el proceso de adaptación transmediática ni de la popularidad de la novela, lo cual corrobora la observación del especialista de cine español José Luis Sánchez Noriega, quien alega que el parámetro de fidelidad respecto a la obra original no constituye ninguna garantía de éxito¹⁹.

Esa autoría compartida con el propio creador de Pepe Carvalho justifica sin duda la gran proximidad, reflejada por la conservación del título (no obstante con agregación de un subtítulo, «primera aventura de Pepe Carvalho»), entre el hipotexto literario y el hipertexto cinematográfico a nivel de la intriga y la construcción narrativa –teniendo en cuenta obviamente las diferencias y especificidades inherentes a cada sistema semiótico. La cinta se abre como la novela: en una playa barcelonesa la aparición del cadáver de un hombre joven con la cara comida por los peces provoca la agitación de los bañistas. El difunto lleva tatuada en el brazo (en la espalda en el libro) una frase enigmática: «He nacido para revolucionar el infierno». El detective Pepe Carvalho es solicitado entonces por un tal don Ramón, dueño de un salón de peluquería al parecer ajeno al asunto, para averiguar la identidad del misterioso muerto. Su investigación solitaria le conduce a multiplicar los encuentros e interrogatorios con distintos personajes, hombres y mujeres, que le permiten reconstituir el puzle, entre los bajos fondos de Barcelona, los canales de Ámsterdam y las calles de La Haya.

El guion y la interpretación de Carlos Ballesteros en la película hacen hincapié en la voluntad de los tres guionistas de llevar a la pantalla los rasgos característicos del Pepe Carvalho literario. Resaltan su sentido de la ironía y su escepticismo en las secuencias de diálogo, que explicitan por lo demás su experiencia pasada en la CIA y sus orígenes gallegos, mientras la puesta en escena de sus interacciones con las mujeres, en particular Charo, la andaluza y, en la última parte de la película, Teresa Marsé, revela su gusto por las mujeres (coqueteo, escenas de intimidad) y su tendencia machista (autoritarismo verbal, amenazas físicas). Se encadenan los distintos episodios de la investigación reproduciendo la linealidad y la lógica de causa y efecto que preside los desplazamientos de Carvalho en el libro: entre los momentos estáticos de charlas y comidas, se representa a un personaje móvil, itinerante, que recorre las calles, va y viene entre pisos y bares populares, y viaja de una ciudad a otra en pos de la clave del misterio.

Cabe subrayar sin embargo que el film acentúa el cronotopo original al insertar en nueve ocasiones la mención exacta al día de la semana (la intriga se extiende del lunes 2 de junio al sábado 14) y el lugar de la acción (Barcelona, Ámsterdam, Barcelona) en algunos planos de contextualización: la mayoría de las veces son planos generales con picado (la playa, el aeropuerto, la ciudad, el mar) que suelen seguir a un corte en seco entre dos secuencias. Precisamente, estos *establishing shot*²⁰ (Pierre Sorlin) hacen las veces de puntuación fílmica a la par que anclan el relato y al protagonista en un espacio referencial claramente identificable y exclusivamente urbano –un parámetro inscrito en el código genético de las ficciones negras: en la primera parte de la película, el detective deambula por el viejo Barcelona, entre el Barrio Chino, zona popular histórica, el Barrio Gótico, la Plaza Real (donde vive Evaristo), la Rambla y el mercado de la Boquería (adonde va con Charo para comprar los alimentos que luego, en un paréntesis gastronómico, cocina con ella – Figura 1). Del mismo modo, Bigas Luna filma con cierta voluntad de realismo la parte holandesa de la historia, introducida por una serie de fundidos encadenados entre diversas vistas diurnas del Ámsterdam icónico con sus canales y chalanas típicos (Figura 2). Tras el episodio de agresión callejera de la que es víctima Pepe, tirado al agua, otro montaje de fundidos encadenados²¹ revela la faceta nocturna de una ciudad

¹⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 55.

²⁰ Sorlin, Pierre, *European Societies. 1939-1990*, London/New York: Routledge, 1991, p. 7.

²¹ Por el contrario, posteriormente, en su trilogía ibérica (1992-1994), Bigas Luna utilizará el fundido encadenado como un procedimiento fílmico que tiende a «desrealizar» lo representado para introducir en el flujo visual imágenes mentales –teñidas de surrealismo– (sueños, recuerdos o fantasías), como lo ilustran algunas secuencias de *Jamón, jamón* o *Huevos de oro*, por ejemplo.

cosmopolita en vía de globalización mediante la yuxtaposición y superposición en el campo de letreros luminosos (restaurantes chinos, marcas internacionales, emblemas capitalistas como Pepsi o McDonalds): a través de esta representación de la capital holandesa, la película produce un discurso visual, en eco a la mirada crítica del autor de la novela, sobre las dinámicas económicas neoliberales que se despliegan en la Europa occidental, en los Países Bajos pero también en esa España que se va encauzando en el camino de la democracia y del capitalismo global.



Estas consideraciones de orden filmico corroboran una evidencia: una adaptación transmediática constituye un acto autorial y, en este sentido, sería inoperante reducir el *Tatuaje* de Bigas Luna a una traducción en pantalla más o menos fiel de la novela negra de Manuel Vázquez Montalbán. El caso es que el verdadero interés de la película, pese a sus imperfecciones, radica en su carácter de laboratorio para un director aprendiz deseoso de experimentar las potencialidades de las imágenes y esbozar un lenguaje propio que va a impregnar profundamente su universo cinematográfico.

Las primicias de una retórica visual

En las entrevistas que les concedió a los periodistas y especialistas de cine en los 90, el propio Bigas Luna renegó en parte de su ópera prima, sin rechazar por ello su carácter formativo en cuanto al manejo del discurso filmico: «Lo único que me interesa de *Tatuaje*, mi primera experiencia larga, es que es muy digna de encuadres, los pequeños detalles están cuidados. El resto no me interesa tanto, narrativamente es muy floja.»²² Efectivamente, la combinación de la falta de experiencia y de un presupuesto reducido (12 millones de pesetas²³) se traduce visualmente por una fotografía bastante pobre, sin contraste lumínico y con deficiencias del color, ciertos planos sin relieve así como una banda sonora de baja calidad y poco significativa en términos semiológicos, pese a la casi omnipresencia de músicas diegéticas o extradiegéticas de acompañamiento a lo largo de la cinta. Pero dichas debilidades no quitan que Bigas Luna, con su adaptación personal de *Tatuaje*, procede a una reescritura singular que logra explotar la capacidad expresiva del séptimo arte e incluso se inscribe en una genealogía cinematográfica nacional: su relato negro prolonga en cierto modo la tradición del *Spanish noir* barcelonés²⁴, cine criminal de índole realista rodado en los 50 hasta principios de los 60 en escenarios naturales de la Ciudad Condal, influido por el cine negro clásico hollywoodiense. Sin embargo, en el clima sociopolítico y cultural de la Transición democrática, Bigas Luna rompe con el discurso conservador de esa producción de orientación profranquista para poner en imágenes el fresco humano bosquejado por Vázquez Montalbán, focalizado en las periferias sociales, generador de una reflexión crítica sobre las transformaciones del país. Se sumerge en la marginalidad que impregna la mayor parte de las zonas urbanas exploradas por Pepe Carvalho, pobladas de prostitutas y contraventores («marinos y gente de mal vivir», según el antiguo tatuador Evaristo), siendo el Barrio Chino el lugar paradigmático de esas franjas sociales.

De ahí que *Tatuaje* se ambiente en una atmósfera *underground*, tanto en Barcelona como en Ámsterdam, en resonancia con la que reinaba en los círculos vanguardistas frecuentados por el propio cineasta en los 70. Esta primera cinta plantea las bases de una aproximación costumbrista a los bajos fondos, en los que Bigas Luna se abismará aún más profundamente en su siguiente largometraje, *Bilbao*, primer capítulo de su «trilogía negra», mucho más oscura y radical en la pintura de una marginalidad que raya en la desviación mental²⁵. No obstante, en *Tatuaje*, Bigas Luna todavía no se adentra en la exploración de las perversiones humanas que vertebrarán el tríptico: siguiendo la tradición de la novela negra de estirpe estadounidense, ofrece más bien la radiografía de un espacio urbano en cuyos recovecos se asientan los habitantes de un mundo arrabalero: prostitutas, tatuadores, lustradores de calzados, clientas de peluquerías, parroquianos de tabernas y bares, o sea toda una población periférica a la que somete a una fuerza fílmica centrípeta, focalizando su relato y su cámara en dicho microcosmos –siendo la burguesa Teresa Marsé la única excepción en ese espectro social.

El mismo protagonista no está desvinculado de dicho inframundo urbano, como muestran su relación con Charo, su complicidad con Bromuro o la habilidad con la cual interactúa con

²² Bigas Luna en Alberto Sánchez (ed.), *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós, 1999, p. 85.

²³ Según Bigas Luna, «el mínimo dinero que se necesita para hacer algo bien», in: Maria Angels Llinás, «Un Tatuaje con un corte solamente», *Tele/eXprés*, 15/12/1976, p. 28.

²⁴ Véanse las siguientes publicaciones de Elena Medina de la Viña, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona: Laertes, 2000; «El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa», *Tripodos*, n° 41, Barcelona, 2017, pp. 15-33. Consúltese también el libro de Ramón Espelt, *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona: Laertes, 1998.

²⁵ Para una aproximación reciente a la filmografía de Bigas Luna desde los motivos de la perversión y la obsesión, consúltese Gonzalo M. Pavés, *Bigas Luna. El gran fabulador: Sueños, obsesiones y algunas otras ibéricas perversiones*, Barcelona: Laertes, 2021.

esa fauna humana, tanto en Barcelona como en los Países Bajos. Su posición excéntrica, aun subversiva, se debe también a que es un «apóstata», según escribe Carolina Sanabria²⁶, a la vez como exagente de la CIA que trabaja independientemente de toda institución o cuerpo policial, excomunista con pasado carcelario en la España dictatorial y, de alguna forma, exintelectual capaz de quemar en su chimenea las obras canónicas de la literatura española (*El Quijote*, cuya portada se filma en primer plano) en un irreverente auto de fe fielmente reconstituido en la película (Figura 3). Bigas Luna desarrolla por tanto una escritura cinematográfica que materializa en el espacio filmico, en no pocas ocasiones, la posición marginal de Pepe Carvalho, visualmente relegado en la periferia del campo, en zonas desenfocadas o incluso fuera de campo (secuencia con Bromuro que le limpia los zapatos), ya en planos fijos, ya en planos que lo van excluyendo cuando la cámara se concentra, mediante una variación de la profundidad de campo o un zoom hacia adelante (Figura 4), en uno de sus interlocutores (diálogo con Emilio en un bar de barrio, configuración triangular con los recepcionistas del hotel de Ámsterdam). El cineasta explota la composición de la imagen para expresar literalmente la marginalidad intrínseca del detective pero también para sugerir que, como investigador autónomo y libre de todo apego, siempre se queda al margen de los mundos por los que se mueve: cítese a modo de ejemplo el uso de la profundidad de campo como estrategia de descentramiento cuando Pepe acude a casa del antiguo tatuador Evaristo, que vive en un piso de la Plaza Real (Figura 5). En primer término en el balcón, donde se ubica la cámara, aparece Evaristo, cuyos muslos y calzoncillos ocupan gran parte del campo, mientras que se avista al detective relegado en el ángulo inferior derecho del plano, del otro lado de la barandilla, abajo en la calle. Es significativa asimismo la inmovilización del protagonista en los umbrales, esencialmente en el piso de Charo, por ejemplo en la secuencia de pelea verbal entre ambos personajes mientras las otras prostitutas están haciendo la cama en un dormitorio donde Pepe no entra, o en la escena que sigue inmediatamente al prólogo: cuando la Gorda llama a la puerta, Carvalho se queda en la entrada (Figura 6), conversando con la mujer que le habla curiosamente desde el otro lado del pasillo sin acercarse más y sin que la cámara se aproxime a ella.



²⁶ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, op. cit., pp. 17-23.



Experimentos enunciativos: la cámara omnipotente

En esta extraña configuración espacial del diálogo hay que identificar sin duda uno de los indicios de la marcada presencia de la instancia enunciativa, que es otra de las características de la retórica visual experimentada por el cineasta en *Tatuaje*. Bigas Luna siembra en esta ópera prima las semillas de un estilo autorial que irá puliendo en las etapas ulteriores de su filmografía, declinandolo de su tríptico negro a sus obras más luminosas y mediterráneas de los años 90 y 2000: desde esta cinta de aprendizaje, construye una forma de mirada demiúrgica por medio de una profusión de picados, o en las calles para registrar en su globalidad una realidad diaria, o en los interiores (encuentros con don Ramón; episodio en la barra del restaurante con Teresa Marsé) donde filma las interacciones verbales con una originalidad que le permite ir más allá de la mera exposición descriptiva. Si bien se trata probablemente en parte de una necesidad material debida a la promiscuidad de algunos espacios cerrados, es innegable que esta notable angulación se inscribe en un espectro de estrategias que hacen palpable la omnipresencia del director como «*grand imagier*»²⁷ de las historias que cuenta, según la expresión acuñada por Albert Laffay y posteriormente utilizada por el semiólogo del cine Christian Metz. El filme abunda efectivamente en singularidades que apuntan a una ambición formal y recuerdan que los personajes no son más que seres de ficción manipulados por una entidad creadora, aplastados por la cámara todopoderosa: el uso del encuadre como modo de incluir o excluir ostensiblemente a los protagonistas, particularmente a Carvalho como ya se ha señalado, los episodios interiores de interrogatorios en que la cámara, a partir de un plano largo inicial, reencuadra la imagen por medio del zoom a la manera de Robert Altman²⁸, los múltiples planos en escorzo y juegos con la profundidad de campo o los ángulos de cámara insólitos (el picado estetizante sobre la agonía de don Ramón en las baldosas blancas y negras; el picado cenital en la terraza donde las prostitutas toman el sol; la conversación entre Pepe y Charo filmada en contrapicado desde la escalera – Figura 7) le indican al espectador que el relato no se desarrolla solo sino que lo asume una instancia superior, según una lógica impulsada, para Christian Metz, desde «una especie de ‘foco lingüístico virtual’ situado en algún lugar detrás de la película»²⁹.

²⁷ Christian Metz se basa en el libro de Albert Laffay, *Logique du cinéma* (1964), del que toma prestada la expresión. Define la película narrativa como un «discours [...] nécessairement tenu par quelqu'un» y que se opone al mundo real, que no es producido por nadie. Este sujeto de enunciación, al que distingue del autor, elige y organiza las imágenes que desfilan en la pantalla: el espectador «*feuillette en quelque sorte un album d'images imposées, et ce n'est pas lui qui en tourne les pages, mais forcément quelque "maître de cérémonies", quelque "grand imagier" qui [...] est toujours d'abord le film lui-même en tant qu'objet langagier [...], ou plus exactement une sorte de "foyer linguistique virtuel" situé quelque part derrière le film*». Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 t.), t. I (1968), París: Klincksieck, 1978, pp. 28-29.

²⁸ Antonio Weinrichter identifica «una versión simplificada del estilo que por esos años había estado desarrollando tan magistralmente Robert Altman.» Weinrichter, Antonio, «La línea del vientre», *op. cit.*, p. 101.

²⁹ *Ibid.* Traduce la autora.



A este respecto, la original apertura de *Tatuaje* merece un análisis específico: antes de que el espectador se adentre en la historia propiamente dicha, el primer minuto le sitúa a la vez en el umbral y, precisamente, *detrás de la película*, en el centro de este foco productor del discurso filmico. Después del plano liminar de una avioneta publicitaria que cruza el cielo azul exhibiendo en un cartel el nombre de la productora, Bigas Films –también imagen final que cierra el círculo de la cinta–, aparecen en el campo los propios miembros del equipo técnico de la película alrededor del cineasta sentado en su silla, el mismo Bigas Luna, quien asume así ostensiblemente el papel de «*grand imagier*» (Figura 8): en este territorio de entredós, invita al espectador a ser testigo del proceso creativo. Le da la vuelta a la trama del texto filmico a punto de desarrollarse y expone de entrada los mecanismos de una enunciación cuyas señales se podrán seguir rastreando a lo largo del filme. En cuanto el director da el visto bueno para iniciar el rodaje («Pues ya está»), un zoom hacia adelante restringe el espacio en torno al objetivo de la cámara visible en el centro del campo, en un juego reflexivo de *mise en abyme* que desencadena todo el relato –¿acaso un eco a las consideraciones metadiscursivas subyacentes de la novela original de Vázquez Montalbán?. Mientras se sigue escuchando la misma música extradiegética, empieza un travelling lateral hacia la izquierda que marca un vuelco espacial y narrativo al barrer unos paneles de madera blanca: ahora sí el espectador puede penetrar en la historia y descubrir las cabinas de la playa donde está ambientado el prólogo de *Tatuaje*. La exposición de este lugar sirve simultáneamente de secuencia de títulos de crédito «artesanales», por así decirlo, ya que los nombres de los actores principales (Figura 9), del director así como el título de la película aparecen en tres carteles dispuestos en el itinerario visual de la cámara, mientras nace un movimiento de pánico entre los bañistas diegéticos en segundo término. Este incipit exhibe también su dimensión metadiscursiva cuando, en los planos siguientes, los veraneantes se precipitan hacia un rótulo gigante donde aparece el título *Tatuaje*, justo después del hallazgo del cadáver, explicitado por una frase descriptiva que se superimprime en la pantalla (Figura 10). La indicación expone el elemento desencadenante de la intriga resumiendo en un único plano el primer capítulo de la novela y explicita así de entrada la relación hipertextual entre la película y el libro original.





Por consiguiente, si bien el filme se desarrolla luego reproduciendo la estructura lineal del relato literario y los momentos más significativos de la investigación de Pepe Carvalho, Bigas Luna busca afirmar una sensibilidad creativa propia, más allá del seguimiento de la peripecia argumental, en el espacio que le ofrece el largometraje: la secuencia de los títulos de crédito, por su doble dimensión plástica (la materialización por carteles de los títulos de crédito) y metaficcional, así como los efectos semánticos y discursivos producidos por el manejo experimental de la retórica fílmica ponen de realce el nacimiento de una verdadera identidad cinematográfica, aún limitada y balbuceante pero portadora de un potencial destinado a decantarse rápidamente.

Conclusión

Obviamente este artículo sólo ha esbozado unas pistas de reflexión que merecerían ser desarrolladas en un espacio más amplio pero por lo menos permiten confirmar la pertinencia del postulado que consiste en contemplar *Tatuaje* como una película preliminar. Reveladora de la complejidad de su contexto de producción, la adaptación confirmada por Bigas Luna y Manuel Vázquez Montalbán constituye el prólogo a una filmografía que profundizará en los temas abordados aquí por el director novel, en lo que constituye a la vez un ejercicio de estilo y un laboratorio experimental para un creador de fuerte sentido visual. Si el hedonismo del detective privado prefigura claramente la eclosión de la poética erótico-gastronómica bigasluniana, esencialmente a partir de la llamada «trilogía ibérica» de los 90 (*Jamón jamón*, *Huevos de oro*, *La teta y la luna*), la cinta introduce asimismo el motivo del *voyeurismo*, obsesión que atraviesa el tríptico negro conformado por la ya mencionada *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) y *Anguish/Angustia* (1987), donde raya en la psicopatología. Es que *Tatuaje* ya teje una red visual de persecuciones, seguimientos e indagaciones que nos colocan en el lugar de espectadores mirones, al lado del detective; se reelaborarán en los largometrajes siguientes, sobre todo a través de las búsquedas obsesivas del protagonista de *Bilbao*, otra película harto representativa del cambio de paradigma que se opera en las pantallas durante los años de Transición democrática. Pero antes de lanzarse en la preparación de este segundo largometraje, debido al fracaso comercial de su ópera prima, Bigas Luna se dedica primero a la producción de un material videográfico rodado en 1976 en 16 mm que se vende periódicamente para compensar

el coste financiero de *Tatuaje* y le permite consolidar el dominio técnico necesario para el oficio³⁰. Los once cortos dirigidos por el cineasta se comercializan más tarde en una única compilación que lleva por título *Historias impúdicas* y sondan los motivos de la gastronomía (otra vez) y del sexo (onanismo, tópicos lésbicos...): después de *Tatuaje*, coinciden con un periodo de aprendizaje y de exploración visual y temática que, en los albores del cine del destape, llevan a Bigas Luna a recurrir al erotismo como una vía de expresión creativa en la que encauzará buena parte de su filmografía ulterior.

Bibliografía

- ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca: Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999.
- BALLÓ, Ramón, ESPELT, Joan, LORENTE, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona: Columna, 1990.
- BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe, SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Cinespaña, 2001.
- BRACCO, Diane, «De l'engloutissement dans le cinéma de Bigas Luna : une poétique érotico-gastronomique», in: Florence Fix (dir.), *Manger, être mangé*, Paris: Orizons, 2015, p. 132-140.
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos, 1992.
- COLMEIRO, José Fernández, «Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán» [en línea], *Quimera*, n° 73, 1988, disponible en línea: <https://rebellion.org/desde-el-balneario-entrevista-a-manuel-vazquez-montalban/> (consultado el 22 de agosto de 2024).
- DUMOUSSEAU-LESQUER, Magali, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille: Le mot et le reste, 2012.
- ESPELT, Ramón, *Mirada al mon de Bigas Luna*, Barcelona: Laertes, 1989.
- ESPELT, Ramón, *Ficcio criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona: Laertes, 1998.
- FANTONI MINNELLA Maurizio, *Bigas Luna*, Roma: Gremese Editore, 2000.
- FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago (ed.), *El legado cinematográfico de Bigas Luna*, Valencia: Tirant Humanidades, 2020.
- GENETTE, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide (Revised with a New Afterword)*, New York: New York University Press, 2006.
- LLINÁS, Maria Angels, «Un Tatuaje con un corte solamente», *Tele/eXprés*, 15/12/1976, p. 28.
- MARION, Philippe, «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4eab28216de820ab74d690aa0186>. Pdf (consultado el 20/01/2026).
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena, *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona: Laertes, 2000.
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena, «El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa», *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, pp. 15-33.
- MEDINA DE VARGAS, Raquel, *El otro Bigas Luna: la seducción de lo tangible*, Barcelona: Ediciones Invisibles, 2017.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 t.), t. I (1968), Paris: Klincksieck, 1978.
- MIÑARRO ALBERO, Lluís, «Entrevista a Bigas Luna», *Dirigido por*, n° 58, noviembre 1978, pp.17-20.

³⁰ Balló, Ramón; Espelt, Joan; Lorente, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona: Columna, 1990, p. 294.

- PAVÉS, Gonzalo M., *Bigas Luna. El gran fabulador: Sueños, obsesiones y algunas otras ibéricas perversiones*, Barcelona: Laertes, 2021.
- RIAMBAU, Esteve, «La primera aventura al cine del detectiu Pepe Carvalho», *Avui*, 31 de agosto de 1989, p. 34.
- ROMERO SANTOS, Rubén, «*Tatuaje*, de Bigas Luna (1976). La recepción del personaje de Pepe Carvalho, su atractivo para la “gauche divine” y su aceptación dentro del proyecto renovador de la cultura catalana tardofranquista» en Albina L. Albuquerque Pereira (ed.), *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas en Transición (7, 8 y 9 de noviembre de 2012), Madrid: UC3M, 2013.
- ROMERO SANTOS, Rubén, *El detective mutante. Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Pepe Carvalho*, Berlín: Peter Lang, 2021.
- SANABRIA, Carolina, «La primera y la última aventura de Bigas Luna», *Revista Espiga*, año IX, nº 20, 2010, pp. 101-115.
- SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes, 2010.
- SÁNCHEZ, Alberto (ed.), *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós, 1999.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000.
- SORLIN, Pierre, *European Cinemas, European Societies. 1939-1990*, London/New York: Routledge, 1991.
- TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Tatuaje* (1974), Biblioteca Nacional de Cuba José Martí [en línea], p. 32, última actualización: 4 de mayo de 2021, disponible en: <https://bnjm.cu/img/noticias/2021/5/5/Vazquez%20Montalban%20Manuel%20-%20Tatuaje.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2024).
- WEINRICHTER, Antonio, «La línea del vientre» (1992), in: Luis Alegre, Javier Barreiro *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca: Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999.

Diane Bracco es titular (*maître de conférences*) en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Limoges, especialista de cine español y miembro del laboratorio de investigación EHIC. Desde hace cinco años, también ha ampliado sus investigaciones al cine italiano. Se interesa especialmente en la producción de género y las ficciones criminales mediterráneas (cine neonegro, *thriller*).