

Adaptación, género cinematográfico y violencia en *Carne Trémula* (1997) de Pedro Almodóvar: “Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro”

Adaptation, film genre and violence in *Live Flesh* (1997) by Pedro Almodóvar: “Yo quiero que tú sufras lo que yo sufro”

Alejandro Soto-Chaves

Merton College, University of Oxford

alejandro.sotochaves@merton.ox.ac.uk

Resumen:

Este artículo examina la adaptación cinematográfica de la novela *Live Flesh* (1986) de Ruth Rendell en *Carne trémula* (1997), explorando sus transformaciones narrativas y su concurrencia vacilante con el cine de género. Se analiza la maleabilidad del palimpsesto genérico, destacando cómo Almodóvar introduce elementos del *neo-noir*, el melodrama y el thriller psicológico en su reinterpretación. En este tanto, el artículo aborda las estrategias de adaptación y el grado de autonomía del filme respecto de la novela, tanto a nivel narrativo como en la construcción de personajes que oscilan entre ambos extremos paradigmáticos (*cinéma d'auteur* vs. cine de género). Asimismo, se estudia la representación de la violencia en distintas tipologías: estatal-ideológica (franquismo), institucional (policia) y simbólico-extrajudicial (género y masculinidad), evidenciando las modalidades de subversión de ciertas convenciones del cine negro postuladas por Almodóvar. El artículo explora el espacio urbano como agente narrativo, reflejando la transformación de Madrid, desde los últimos años del franquismo hasta el capitalismo tardío noventa. Finalmente, haciendo hincapié en su dimensión intertextual y la tensión entre fatalismo y redención en la poética almodovariana, se pondera a *Carne trémula* como amalgama de géneros sin claudicar del compromiso con la expansión discursiva y el estilo personal de Almodóvar.

Abstract:

This article examines the film adaptation of Ruth Rendell's novel *Live Flesh* (1986) in *Carne trémula* (1997), exploring its narrative transformations and shifting engagement with film genre conventions. It analyses the malleability of the generic palimpsest, highlighting how Almodóvar integrates elements of neo-noir, melodrama, and psychological thriller into his reinterpretation. In this regard, the article addresses the adaptation strategies and the film's degree of autonomy from the novel, both in terms of narrative structure and character construction, which oscillates between two paradigmatic extremes (*cinéma d'auteur* vs film genre.) Furthermore, the article scrutinises the representation of violence through different typologies—state-ideological violence (Francoism), institutional violence (police), and symbolic-extrajudicial violence (gender and masculinity)—revealing the ways in which Almodóvar subverts certain conventions of film noir. The article also explores urban space as a narrative agent, reflecting Madrid's transformation from the final years of Francoism to late capitalist modernity in the 1990s. Finally, by emphasising its intertextual dimension and the tension between fatalism and redemption in Almodóvar's poetics, *Carne trémula* is pondered as an amalgamation of genres that remains firmly committed to discursive expansion and the director's distinctive stylistic vision.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; Ruth Rendell; *Carne trémula*; adaptación; violencia; cine de género.

Keywords: Pedro Almodóvar; Ruth Rendell; *Live Flesh*; Adaptation; Violence; Film Genre.

1. Introducción

A modo de intertítulo introductorio del largometraje *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997), decimocuarto estreno del director y guionista manchego, se presenta al espectador una coyuntura sociopolítica acuciante, a saber: la declaratoria de un estado de excepción en todo el territorio español para las festividades de fin de año y la transición a la nueva década de los setenta.¹ Con el trillado pretexto de *la defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles*, el Estado franquista suspendió los artículos constitucionales que resguardaban la libertad de expresión, la libertad de residencia, la libertad de reunión y asociación, “así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos y en la forma en que prescriben las leyes” (Almodóvar, 1997). En una escena de radical potencia visceral nace el protagonista, Víctor Plaza, en pleno centro de la ciudad capital, en el asiento de un autobús fuera de servicio.

La narración almodovariana, aquí apenas esbozada en sus secuencias iniciales, a partir de las intenciones metodológicas del presente artículo, plantea una serie de interrogantes atinentes a las posibilidades del palimpsesto genérico al interior del *film d'auteur* —es decir, ¿hasta qué punto puede el cine de autor asimilar componentes del cine de género sin completar radicalmente ese desplazamiento?—, a los procesos de traducción, perversión (Panero *dixit*) y adaptación trans-genérica de lo literario a lo cinematográfico y, aunque podría interpretarse como un lugar común de la obra de Almodóvar, a novedosas formulaciones temáticas en torno a la violencia. En este sentido, se ha estructurado el artículo en dos grandes apartados, concerniente el primero a un análisis de la estrategia de adaptación de la novela *Live Flesh* (1986) de la autora británica Ruth Rendell propuesta por Almodóvar; seguidamente de una reflexión sobre las tipologías

¹ Smith (2000), Marsh (2004), Pavlovi (2007) han dado cuenta de la (¿deliberada?) imprecisión de Almodóvar al fechar con más de un año de posterioridad este suceso del tardofranquismo. Almodóvar refiere “erróneamente” a 1970 para enmarcar el anuncio de Fraga Iribarne sobre el estado de excepción, comunicado en 1969. Siguiendo a Smith, el juego irónico introductorio de Almodóvar incorpora (contra)indicios, como es el anuncio de la casa de relojes suiza Certina y su slogan de precisión absoluta adosado al autobús-pesebre en que Isabel Plaza (Penélope Cruz) da a luz al protagonista, Víctor (Liberto Rabal).

de la violencia operativizadas por el director español a manera de núcleos especulativos articuladores de su texto cinematográfico.

2. Metodología

El análisis aquí presentado se sitúa en la confluencia de los estudios de adaptación, la teoría crítica de la representación social y las poéticas comparadas entre literatura y cine, persiguiendo una estrategia metodológica textual, contextual e interdisciplinar. La aproximación parte de la convicción de que la operación de Almodóvar sobre la novela de Rendell no puede reducirse ni a las lógicas de la fidelidad ni a la mera trasposición formal; es, ante todo, un proceso de apropiación y reescritura cultural, en el que los sistemas de representación, las tradiciones y los regímenes de significación salen transformados en su travesía de la página a la pantalla.

El corpus está constituido fundamentalmente por la novela *Live Flesh* y su adaptación almodovariana. Ambos textos son abordados, en primer término, a través de una lectura comparativa, en la que se desentrañan las estructuras de la narración, la construcción de personajes y los motivos temáticos principales. Este análisis se apoya en recursos de la narratología estructural y de la semiótica fílmica, particularmente en la distinción entre lo que Gérard Genette denomina “historia” y “discurso/narración”, es decir, la diferencia entre el orden subyacente de los acontecimientos y el modo en que estos se disponen en el texto o el film (1980, p. 27).

Más allá de la constatación de elementos narratológicos básicos, la metodología avanza hacia la identificación de las principales operaciones de adaptación: recontextualización espacial, desplazamientos de género, resignificaciones simbólicas y modulaciones discursivas propias del imaginario almodovariano. Siguiendo la conceptualización propuesta por Robert Stam y Alessandra Raengo, se contempla a la adaptación como una forma de ‘traducción intersemiótica’ y un ‘palimpsesto’ cultural (2005, p. 27),

en el que el texto original persiste en la memoria de la obra resultante, aunque contaminada y desplazada creativamente.

En este sentido, el análisis textual se entrelaza con una exploración contextual que atiende los procesos históricos y sociopolíticos que configuran tanto la Inglaterra tatcheriana de donde proviene Rendell, como la España posfranquista y posmoderna donde Almodóvar reubica la acción. Considerando que la violencia desempeña un papel central tanto en el texto literario como en el fílmico, la metodología incorpora matrices teóricas que problematizan la violencia estructural, simbólica y de género. Para ello se hace uso de la perspectiva benjaminiana sobre la violencia como institución y como espectáculo, pero también de las reflexiones de Slavoj Žižek (2008), particularmente en torno a la noción de violencia subjetiva (p. 9), simbólica (p. 1) y sistémica (p. 2), lo que permite desmenuzar los múltiples niveles en los que la película articula, representa y subvierte los discursos de la violencia.

Por último, la dimensión intertextual del corpus es abordada, de modo más tenue, desde la teoría de la transtextualidad de Genette, así como a través de la noción de “autoría diseminada” de Michel Foucault (1998, p. 208), útil para analizar el modo en que la voz creadora se distribuye y problematiza entre Rendell y Almodóvar, ambos inscriptos en regímenes de producción cultural y política radicalmente distintos. Se privilegia así una lectura dialéctica e interseccional, en la que los dispositivos narrativos son siempre puestos en relación con las formaciones de poder, las estrategias de género y los desplazamientos de sentido generados por el proceso adaptativo.

3. Marco teórico

El marco teórico que estructura el artículo se compone de tres bloques acoplados: los estudios de la adaptación intermedial, la teoría genérica y los enfoques críticos de la violencia y la espacialidad urbana en el cine contemporáneo.

En cuanto a la adaptación, se toma como punto de partida el viraje que proponen teóricos como Robert Stam (2005) y Linda Hutcheon (2013, p. 7), quienes desestiman las miradas restrictivas sobre la “fidelidad” para abrir el análisis hacia los modos de “re-escritura” y “relación dialógica” entre literatura y cine. Tal desplazamiento metodológico permite considerar a la adaptación como un proceso creativo y productivo, donde las fuentes dialogan, se tensan y, en ocasiones, se subvierten en sus compromisos genéricos y sus marcas ideológicas.

El segundo eje, centrado en la teoría de los géneros, se apoya en la revisión de los estudios sobre el neo-noir y el melodrama, en particular a partir del trabajo de Steven Marsh (2004, p. 92) y de las perspectivas de Thomas Elsaesser (2013) sobre el llamado “intensified melodrama” (pp. 438) y su lugar en la redefinición del cine europeo de autor. La película de Almodóvar emerge aquí como un espacio de hibridación genérica, donde los códigos del thriller psicológico, el cine negro y el melodrama se yuxtaponen y resignifican, resistiendo las taxonomías convencionales en favor de una paleta estilística y emocional más polifónica.

El tercer bloque se consagra al estudio de la violencia y de la espacialidad urbana. La violencia es pensada tanto desde una visión clásica, como la de Walter Benjamin (tanto en *Para una crítica de la violencia* [1921] como en su *Fragmento teológico-político* [1921]), hasta los desarrollos derivativos posteriores de Žižek, quienes exploran las lógicas traumáticas, simbólicas y discursivas de la violencia contemporánea. Finalmente, la intertextualidad y la hipertextualidad son revaloradas, a la distancia, desde Genette y Foucault, en tanto recursos para reflexionar sobre la disolución de los límites autorales y la circulación de los relatos en la cultura contemporánea.

4. Adaptación y género

Tanto la obra de Rendell como la de Almodóvar, se configuran a partir de temáticas que combinan elementos de la narrativa melodramática, el

(neo)*noir* y el *thriller* psicológico (y policíaco), en una síntesis desaforada de deseo, obsesión, culpa y venganza. A grandes rasgos, la adaptación de Almodóvar es fundamentalmente libre, nutrida a partir de los eventos acontecidos en el primer capítulo de la novela de Rendell, y de una serie de componentes esquemáticos que dan consistencia a la historia de un protagonista criminal que se asemeja, pero *no es* el Víctor Plaza madrileño (Liberto Rabal). Para zanjar la correspondencia de la adaptación de Almodóvar con el texto original de Rendell, habría que saber evadir los reduccionismos simplificadores (algunos respaldados parcialmente por el mismo director) que emplazan a *Carne trémula* como una película con independencia radical del trabajo de Rendell, cuya incidental relación con la novela fuente se limita a algunos nombres de protagonistas, o bien, parafraseando al crítico Jean-Pierre Jeancolas, a poco menos que *une fausse pisste* (en Willem, 2002, p. 115).

En este sentido, el estudio de Linda Willem (2002) fundamentó la adaptación de Almodóvar respecto del texto original en la noción de *paradigma de transformación* (siguiendo a Kline, 1996, p. 72), que dinamiza la relación entre el material base y las alteraciones artísticas del nuevo texto cinematográfico, confiriendo al segundo un cierto estatuto de autonomía. Dado la contundencia del producto desarrollado finalmente por Almodóvar, se trata, en palabras del Carlos F. Heredero, de una *vampirización* de los materiales narrativos básicos de *Live Flesh* para crear una entidad completamente nueva (en Willem, 2002, p. 115). Véase a continuación una sinopsis de los eventos afines que conforman tanto la novela de Rendell como *Carne trémula* (1997): en ambos, la culpa, en tanto eje temático, une a los personajes y define el desenlace. Los acontecimientos se desencadenan tras un tiroteo en el que David (Javier Bardem), un policía, queda paralizado al intentar salvar a una joven amenazada por Víctor, quien ingresó a su vivienda armado. La frustración de Víctor por su posterior encarcelamiento y su reaparición en la vida de David años después constituyen el eje central de ambas narrativas.

Mediante la consagración mediática y comercial, durante el siglo XX, de la novela de detectives y ficción criminal en el panorama literario británico, Ruth Rendell gozó de un éxito significativo entre los lectores aficionados al género. La adaptación de Almodóvar forma parte de una colección de proyectos televisivos y cinematográficos que bebieron de la obra de Rendell como material originario, tales como la serie inglesa *Ruth Rendell Mysteries* (1987-2000), con doce temporadas y ochenta y seis episodios, o bien, las adaptaciones de *La Ceremonia* (*La cérémonie*, Claude Chabrol, 1995) y *La dama de honor* (*La demoiselle d'honneur*, Claude Chabrol, 2004). En la novela de Rendell, el personaje protagonista, Víctor, es con toda propiedad un delincuente marginalizado (ladrón, violador serial y homicida), quien es incapaz de asumir la responsabilidad de sus actos, ya sea mediante extrañas estrategias interiores que culpabilizan a otros, o a través de la comisión de nuevos delitos. Las similitudes con la adaptación de Almodóvar pasan por el desarrollo del capítulo primero en que se narra la visita indeseada de Víctor al departamento de Elena (Francesca Neri) y, tras la denuncia de una vecina, el enfrentamiento entre dos oficiales de policía con el joven, quien acaba tomando de rehén a la inquilina en un acto de inconsciencia y nerviosismo.

La disyuntiva inicial de la novela de Rendell se fundamenta en la naturaleza del arma de fuego (si es real o un juguete)², prescindiendo del forcejeo por hacerse con el arma entre Sancho (José Sancho) y Víctor. La culpabilidad no reconocida de Víctor, en la adaptación de Almodóvar, se invierte mediante la adición de una subtrama que vincula una aventura entre David y Clara (Ángela Molina), la esposa de Sancho, su supervisor (Willem, 2002, p. 116). El personaje de Elena, que desaparece en pleno de la novela de Rendell tras el primer capítulo —dejando constancia de que la irrupción en su casa por parte de Víctor se trató de un acto violento y azaroso, donde nunca medió un (fallido) encuentro sexual previo o un frágil acuerdo de volver a encontrarse,

² En la escena de *Carne trémula* en que David se entera de que no fue Víctor, sino su compañero Sancho quien habría apuntado y presionado el dedo del primero al momento del disparo, ocasionándole la pérdida de la movilidad de sus extremidades inferiores, la revelación se ilustra a través de un forcejeo performativizado (ilustrativo) por Víctor mediante una *pistola de plástico*, para hacerle entender lo ocurrido.

como sí ocurre en la adaptación de Almodóvar—, encuentra en la “lógica” intrínseca al evento del disparo la única salida posible a su complejo de culpa que le ha llevado a casarse con David y a paliar su adicción a las drogas a través del servicio social.

El doble decurso paradójico en que se confrontan los personajes de Víctor y Elena, casi en simultáneo y en contraposición a la rigidez ética no conmutativa de la novela de Rendell (*v.g.* los malos contra los buenos), produce con la revelación de la disputa taimada entre David y Sancho, también un doble efecto redentorista para cada personaje, a saber: Elena puede ser libertada de su culpa respecto de la suerte de David, dando rienda suelta a una transferencia indomeñable de tales sentimientos hacia Víctor. El célebre encuentro erótico, consagrado en el póster promocional del filme, concentra visualmente en simultáneo ambas polaridades de la culpa, y la reciprocidad como requisito del perdón. La conclusión ética almodovariana posibilita un entramado trágico en que, a pesar de las consecuencias brutales padecidas por David, este siempre consiga mostrar una severidad atroz frente a la inocencia de Víctor, culpabilizándole del nuevo estado de fragilidad de su relación con Elena. Ante tal coyuntura, David fabrica un plan de venganza, procurando la muerte de Víctor a manos de su propio victimario y antiguo jefe, Sancho. Como bien ha diseccionado Willem (2002, p. 117), tanto la conducta como la confesión crepuscular de David dinamita su relación con Elena, produciendo un resultado no solo antitético a las intenciones del policía devenido estrella del baloncesto paralímpico, sino invertido a la conclusión misma de la novela de Rendell. En este sentido, la *victoria* de Víctor, para Almodóvar, se fundamenta en su inocencia.

A nivel de las afinidades estructurales del texto original de Rendell y la adaptación de Almodóvar, en consonancia con la caracterización fundamental de la novela de detectives y *hard-boiled*, la narrativa de ambas obras se ancla en la dinámica entre la espacialidad urbana y la percepción perturbada de sus protagonistas. En la novela de Rendell buena parte del relato se articula por la experiencia híbrida de *flâneur*/animal urbano que

resulta constitutiva a su Víctor, habituado a las calles, medios de transporte, jardines suburbanos, y a las análogas hileras de casas adosadas de Greater London (en los barrios de Acton, Kensal Rise, Epping, Theydon Bois). Valiéndose de la tribulación psicológica de su protagonista, tanto Almodóvar como Rendell consiguen importar la imaginería sinóptica o hiper-descriptiva de la ciudad, como cualidad consustancial a la tradición del género (Pérez, 2017, p. 4).

La adaptación de Almodóvar, valiéndose como en ninguna otra de sus películas —hasta 1997— de los recursos de la estética hollywoodense del (neo)*noir* (v.g. iluminación *low-key*, composición inestable, escenas de acción y violencia), también se consagra al culto del género por la representación de la ciudad y la vida de sus habitantes (particularmente los más marginales o corruptos). Es claro que este interés proviene de su vinculación con la *Movida madrileña* durante la década de los ochenta, pero la capital en *Carne trémula* encarna una poética enérgica de contradicciones propias del capitalismo tardío (y de los momentos históricos de contraste, sea, por un lado, el primer lustro de la década de los setenta —aún vivo Franco— que supone también el nacimiento de Víctor y, por otro, la Madrid noventa). La arquitectura posmoderna y apabullante en plena inercia globalizadora, se contrapone al burdel en que trabajaba Isabel, la madre de Víctor; el pase *de por vida* para el uso del servicio de bus de la ciudad contrasta a la vida motorizada de un Víctor veintenario, ahora repartidor de *Pizza Hut*, cadena norteamericana llegada durante los ochenta a la capital española; el barrio de alta sociedad de la Elena drogadicta opuesto a la estrechez de la cárcel en que Víctor cumple su condena.

La entonación dramática del paisaje citadino que opera como signo del largometraje, se fija en toda su ambigüedad desde la secuencia inicial del parto —Víctor captura primariamente el mundo mediante instantáneas del movimiento: la ventana del bus, la Puerta de Alcalá, el Paseo de la Castellana (Pérez, 2017, p. 5), y alcanza su punto de mayor actualidad en la denuncia de la gentrificación de Madrid, ya hacia finales de los noventa: *La Ventilla*, el

barrio obrero en que vivió Víctor con su madre, aparece entonces en ruinas — *parece Sarajevo*—, acentuando la lógica del pastiche de la posmodernidad, en que se afirma

el desvanecimiento (...) de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obra de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’ tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno. (Jameson, 1995, pp. 12-13)

En la simbolización almodovariana de las Torres KIO (ahora Puerta de Europa)³, aunque parezca un guiño irónico de la historia, se ejemplifica buena parte del talante *neo-noir* del filme, ya que la imponente de estos rascacielos, *inocente* emblema del proyecto modernizante de la Madrid postfranquista, constituyó un escollo significativo para el desarrollo urbano español, debido a los múltiples escándalos de corrupción que supuso su edificación —y cuyos responsables fueron enviados a prisión por fraude (Pérez, 2017, p. 7). La proximidad a nivel de la configuración del espacio ficcional, entre la obra de Rendell y Almodóvar, se consolida en la degradación del paisaje urbano, cada vez más próximo a un estadio postmoderno.

5. Violencia y redención

Apenas en la segunda secuencia del largometraje, tras el parto, se nos muestra tanto al joven Víctor motorizado y a los dos policías que, algunas horas más tarde, atenderán la situación de emergencia. El patrullaje de estos dos personajes, David y Sancho, inmiscuidos en el habitáculo de la contracultura de la Madrid noventera, supone la primera escenificación *neo-noir* de la película, no solo a nivel formal, sino temático. Allí Almodóvar pone de manifiesto la fragilidad ética de los agentes de la ley (uno que traiciona a

³ Ya latentes en el imaginario de Almodóvar desde *Kika* (1993), como parte de una serie de maquetas ominosas de la renovación urbana de Madrid.

su compañero de trabajo sosteniendo un amorío con su esposa, y el otro que, habida cuenta de su propio desprecio por las nuevas libertades que se permite la juventud madrileña, se absorbe a la intriga de sospecha de tal infidelidad mediante el abuso de alcohol durante sus horas laborales), signando metafóricamente esta tensión a través de la letra de *¡Ay, mi perro!* de la cantaora española Niña de Antequera que suena en la radio del vehículo de servicio. Siguiendo la canción, Almodóvar impone una estratagema narrativa en que invierte la lógica del lobo (Víctor), la oveja (Elena) y el perro guardián (David). Aquí, la argucia de Almodóvar no solo se limita a la canción y las frases despreciativas de Sancho, sino que implica la mostración ambigua y evasiva del signo visual, dando posteriormente el protagonismo del fotograma a Víctor, en medio de los niños del hospicio/guardería, portando una máscara de lobo. Bajo esta estructura deliberadamente inestable, se plantearán a continuación, para los propósitos de este quinto apartado, algunas líneas interpretativas que vehiculan las diversas tipologías de la violencia presentes en *Carne trémula* hacia un encuentro parcial con la estética *neo-noir*.

En la introducción del artículo, se sugirió la complejidad de situar una obra del corpus de Almodóvar, siempre caracterizada por su singularidad estilística y su fluidez genérica, *afuera* de la categoría de *cine de autor*. Investigadores como Ortiz (2021), por el contrario, consideran que, salvo las ya clásicas comedias ochenteras, el cine de Almodóvar, tan inclasificable como parece, también se nutre con demasiada asiduidad de “la presencia de tropos del género negro y/o policíaco” (p. 114). A grandes rasgos, *Carne trémula* no ha sido concebida, por la mayoría de la crítica especializada, como un filme detectivesco o (neo)*noir*, debido a que a su director “parece no interesarle la intriga del relato, ni su resolución, sino las relaciones emocionales de los ‘personajes que vienen a integrar un cuadrilátero compuesto por dos triángulos inestables en una geometría de carne y de amor y de odio” (Ortiz, 2021, p. 120).

Ahora, también podría argüirse que el desciframiento de todo enigma, en el *noir* (o *neo-noir*), produce o bien una falsa satisfacción transitoria que solo evidencia la fragilidad universal del entramado social, o bien la proliferación de colaterales cognoscitivos o fácticos aún más desgarradores que el delito originario: de la revelación ulterior que desvela la futilidad de toda lucha contra la corrupción —*Forget it, Jake. It's Chinatown*— a la muerte de personajes parcial o plenamente inocentes —como Evelyn Mulwray en *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) o Roy Batty en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)—. En este sentido, la indiferencia de Almodóvar respecto a la resolución de la intriga puede comprenderse como un gesto eminentemente *neo-noir*. La revelación del autor del disparo, por consiguiente, no está diseñada para provocar la sospecha escalonada que caracteriza los géneros antedichos, sino que emerge incidentalmente, sin invertir demasiado metraje en la lógica indiciaria, ni en mayores detalles (Ortiz, 2021, p. 120).⁴

Del *noir* y el *neo-noir*, Almodóvar imprime con propiedad la violencia y la asfixia atmosférica como síntoma indisociable de la nueva disposición urbana en la que coexisten criminales, detectives, discapacitados y (ex)drogadictas de clase alta. Estas convenciones estilísticas y narrativas del *noir* hollywoodense, son sintetizadas por la poética de la fotografía almodovariana, ciertas secuencias de acción, así como una erótica desbordada y efectiva combinada con elementos de auténtica comedia. Tratándose la violencia de un recurso en común que caracteriza, al margen de *Carne trémula*, la narrativa de Almodóvar y el *neo-noir*, ¿cuáles son las tipologías de la violencia que pueden reconocerse en el largometraje?

En primera instancia, la *violencia estatal-ideológica* ejercida por el franquismo tardío. *Carne trémula* fue una de las primeras películas de Almodóvar en que se aludió explícitamente a los años de dictadura — fórmula, aunque enfocada en la deuda con los desaparecidos tras la *Guerra civil española* (1936-39), que ha sido abordada con mayor radicalidad en *Madres paralelas* (2021), más de dos décadas después—. En este tanto, el

⁴ Recuérdese que la audiencia desconoce que Víctor es inocente, ya que esto no ocurre ante la cámara.

director manchego declaró haber evitado el mínimo retazo de la existencia de Franco (esta fue “su venganza”) durante su primera etapa como director, estimulando con *Carne trémula* una recuperación de la memoria a lo interno de su trabajo como narrador-realizador y guionista (De Baecque en Morgan-Tamosunas, 2002, p. 185). La crítica a los resabios franquistas, inclusive en su *œuvre* anterior al filme de marras, pasaba por una alusión satírica a las estructuras y los valores sociales rígidos, conservadores, y patriarcales; entonces reguladores de toda modalidad de vida familiar, de identidad de género u orientación sexual, en buena medida debido a la robusta sinergia entre el proyecto social del dogmatismo católico español y la institucionalidad estatal. Parafraseando a Benjamin (2010, p. 193), la violencia en clave franquista quedaba impedida de toda irrupción revolucionaria, ya que solo conserva los derechos ya adoptados. Peor aún, como se denota del intertítulo introductorio de la película, incluso suspende temporalmente derechos adquiridos, en aras de la *restitución del orden* (que supone siempre, siguiendo con Benjamin, la *sombra de presencia* de la violencia). La violencia atmosférica de la película no requiere de la convención poluta, corrupta y turbia de la vida social citadina, conforme a la pauta *neo-noir*, sino que se sitúa originariamente desde una sistemática del uso de la fuerza como política pública.

Sin embargo, la España en la que transcurren la mayoría de los acontecimientos del filme —excluyendo la secuencia introductoria del parto— ya no corresponden a la España del franquismo. Esta violencia institucional se cuela de modo *extemporáneo* mediante personajes como Sancho que reproducen conductualmente los intereses ideológicos conservadores del proceso de transición española, en un inicio encarnada en el partido *Alianza Popular*. Almodóvar, consciente de la vigorosa pervivencia de estos valores,⁵ proporciona un artificio de redención liberal-capitalista a manera de epílogo del largometraje —*No sabes cómo ha cambiado esto*—, en que las calles

⁵ Pavlovi (2007), siguiendo a Steven Marsh, caracteriza los personajes de ambos policías en relación con dos paradigmas ideológicos de la España postfranquista —el policía viejo, adalid de los valores del franquismo (impulsivo, violento, alcohólico, agresor doméstico), y el joven, un hombre nuevo, hijo de la transición— (pp. 159-160).

vacías de los setenta son sustituidas por atascos, gentes *sin miedo*, luces brillantes y el trajín de entusiasmados comerciantes y compradores durante las navidades.

La segunda tipología de violencia es aquella ejercida, en tres contextos distinguibles del filme, a manos de las fuerzas del orden. El primero concentra aquella violencia inmediata ejercida por un cuerpo policial en estado de degradación, *conditio sine qua non* del *noir* y del *neo-noir*. El género, y la narración de Almodóvar, se configura como un monumento al fracaso de la gestión policial, rubricada transversalmente por la marginalidad, la corrupción y la contradicción de sus operadores. Las calamitosas consecuencias para David en el ejercicio de su profesión, en aparente contraste con la errática y desaforada conducta de Sancho, se insertan en una sucesión causal que hace ciertos guiños a la justicia divina, ya que ninguno de los dos personajes, ya sea por alcoholismo, agresión, clasismo o infidelidad, escapan de la infamia. En un segundo contexto, centrando el análisis en Sancho, el personaje que mejor encaja con la villanía, se trata de la violencia intrafamiliar, hasta el extremo femicida, ejecutada precisamente por un policía. Esta decadencia no es extraña a los protagonistas del género, agravando la claustrofobia del entorno narrativo, ante la imposibilidad de remedio. Se trata a todas luces de la impronta circular del *noir* (o *neo-noir*), *à huis clos*, Sartre *dixit*, que no solo es una cualidad del texto cinematográfico, sino de las propias convenciones formales que asume el largometraje. Morgan-Tamosunas (2002, p. 188), sistematizó la obsesión fotográfica almodovariana por la objetualidad circular en *Carne trémula* (v.g. las ruedas de la silla de ruedas de David o de la motocicleta de Víctor, el bucle de los viajes madrileños de Víctor, la decoración del apartamento de Elena, la canasta de baloncesto durante los juegos de David etc.), apuntalado así este carácter claustrofóbico.

Sancho es, por consiguiente, receptáculo de todas las fuerzas siniestras y destructivas de la violencia conservadora, en la forma de la articulación de una masculinidad alcoholizada. La personalidad demoledora de Sancho,

indistintamente del modo de manifestación de la violencia (física o emocional), es directamente proporcional a su propio deterioro. Su objeto de deseo, Clara, se aleja más de su vida conforme más violencia ejerce sobre ella en aras de retenerla para sí. Su mayor fuente de desasosiego —la infidelidad o el abandono de su esposa— se agiganta por conducto de su propia mano. Al margen de cualquier victimización del victimario ficcional, queda puesto de manifiesto que *Carne trémula*, a la manera de la implacabilidad infecta del *neo-noir*, es indiferente a la moralidad de sus personajes, quienes jamás gozan de resguardo ante la muerte.

La confrontación final y trágica con Clara, no solo reviste la cualidad manipuladora habitual en individuos de su calaña, pero también opera, siguiendo nuevamente la excepcional lectura de Morgan-Tamosunas, como evidencia de la vulnerabilidad esencial de la posición de poder masculina, que los distintos códigos de masculinidad intentan ocultar (2002, p. 193). Su último aliento, con la prolijidad lírica del mejor Almodóvar, es un *arrastrarse*.

El tercer tipo de violencia es extrajudicial, aunque llevada a cabo por un agente y exagente del orden. En este contexto, irónicamente, se hace más patente una inversión inmoral de la práctica policíaca de recolección/sistematización de indicios, o de la mecanización de las cadenas hipotético-deductivas, en función de las intenciones mezquinas de David, quien no solo perdió la confianza de Elena tras revelar su aventura con Clara, sino también su fidelidad. Con su experiencia como policía, recaba la prueba suficiente (respecto a la relación entre Clara y Víctor) para dejar en Sancho, agente en activo, la responsabilidad de vengar con la muerte de Víctor la nueva infidelidad de su esposa. Como se planteó con anterioridad, esta estratagema aliena a Elena absolutamente respecto de su relación con David, derivando en la formalización de una relación estable con Víctor, y la *masacre de La Ventilla*.

Un derrotero así puede vislumbrarse también desde el encomiable perfil psicológico del personaje de Clara elaborado por Morgan-Tamosunas, quien

examinó la estrategia seguida por Almodóvar para retratarle como víctima radical, no solo de Sancho, sino de su propia sumisión, rasgo que la entrega íntegra al otro sin la mínima demanda de reciprocidad. Su mayor humillación, antecediendo el clímax del filme, se manifiesta cuando Víctor la abandona, contrastando su angustia con la indiferencia del protagonista. Consecutivamente, su único acto de autoafirmación, disparar a Sancho, es en simultáneo un acto de autosacrificio (2002, p. 195).

Aunque pueda parecer inaudito para una película de Almodóvar, en *Carne trémula* no hay violencia sexual. Buena parte de la erótica en pantalla está tamizada por el halo de inocencia que confiere Víctor, *nacido en pecado*. Ha venido al mundo mediante una prostituta y ha sufrido por ser hijo de una prostituta⁶, pero incluso después de “perder” su virginidad, atraviesa la vida con una ingenuidad consustancial, encarnando la curiosidad de un infante. Nótese la emoción al contemplar por primera vez los genitales de Clara, la convicción con la que cuenta su plan de venganza a Elena, o el orgullo con que muestra a los conductores de autobús su boleto/derecho inagotable ganado por el mérito de nacer en un vehículo análogo, en plena vía pública, hacia el primer año nuevo de la década que finalmente acabaría con Franco.

La sexualidad está redimida por el afecto y la retícula de ternura que impone Almodóvar al vínculo tan solidario como culpable entre una (ex)adicta (Elena) y su esposo discapacitado (David), la adúltera/víctima con experiencia (Clara) y el neófito de las artes amatorias que se pretende convertir en “el mejor follador del mundo”. Se trata de la redención sintética entre el acto de venganza más ingenuo y la transferencia culposa del afecto al discapacitado, o al deseo por el inocente. El subtexto de la violencia, en el campo de lo sexual, pasa por la castración simbólica de ambos personajes masculinos, no por la agresión de género. David fue castrado de la movilidad

⁶ La dramática escena de “diálogo transmundoano” de Víctor frente a la tumba de su madre confirma su incapacidad de aceptar el trato injusto del mundo en que fue arrojado: “Cuando venía para acá, intentaba calcular cuántos polvos habrás tenido que echar para ahorrar ciento cincuenta mil pesetas. Por lo menos mil polvos. Y he conseguido la misma cantidad de dinero sin haber follado una sola vez. No es justo. Lo mires por donde lo mires, no es justo” (Almodóvar, 1997).

de sus extremidades inferiores, por lo que su vida sexual se reduce a la potencia y destreza de su tren superior —irónicamente, la camisa de entrenamiento de David sigue rezando que él es “100% animal”. En paralelo, la castración de Víctor, todo vigor juvenil, pasa por su inmadurez e incompetencia sexual (Elena le reconoce al inicio de la película que el encuentro previo a su visita inesperada ni siquiera se consumó).

La venganza de Víctor, debido a la ingenuidad que le atraviesa transversalmente, requiere de una facilitadora formativa, en este caso Clara (o, en su pasado, la Biblia, o su compañero búlgaro en la cárcel). La venganza de David, como ya se sugirió, pasa por su ardid en clave policial-celotípica. En esta propensión, ambos comparten el entramado codificado de masculinidad, anclado en la pulsión competitiva y el rendimiento físico, muy a pesar de la consustancial fragilidad del ego masculino y de la desventajada posición de ambos en la jerarquía patriarcal. En síntesis, la violencia sexual, en *Carne trémula*, se reduce al orden de lo simbólico y lo egotista de la masculinidad.

6. Epílogo, o del *Ensayo de un crimen*

A manera de reflexiones finales, se discurrirá a continuación por un conjunto de elementos aparentemente supletorios, tanto adscritos como circundantes al largometraje, pero que constituyen aditivos sugerentes para la comprensión de la heterodoxia almodovariana en cuanto a su aproximación al género cinematográfico y la violencia. En primer término, la hilarante escena en que se insinúa la posibilidad de pensar el fútbol como sublimación de la agresión masculina, en medio de la primera confrontación de Víctor con David, tras su reencuentro con Elena en el cementerio. La unívoca salida narrativa ante tal circunstancia habría sido la disputa desigual entre un hombre joven, en pleno uso de sus facultades físicas, y un hombre parapléjico. Sin embargo, Almodóvar juega con la ironía de formular un resquicio de solidaridad en el único terreno en que la homologación de la experiencia masculina simboliza “pacíficamente” la territorialidad en

disputa: el fútbol. La ruptura de la tensión no solo dramática—sugerida por Morgan-Tamosunas (2002, p. 192), sino también instintivo-territorial entre David y Víctor tras el gol de un jugador del Atlético de Madrid contra el Barcelona F.C., opera sobresalientemente como una puesta de manifiesto de la performatividad del género y a modo de *reductio ad absurdum* de la porosidad ética y estética de la (im)postura machista.

En un segundo momento, la trascendencia premonitoria de la comedia negra de Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen* (1955, Luis Buñuel), a modo de referente intertextual.⁷ La presencia medianamente accesorio de la obra de Buñuel —sintetizando las aproximaciones de Poyato Sánchez (2015, p. 106), Acevedo Muñoz (2009) y Ortiz (2021)— en la secuencia inicial en que irrumpe Víctor en casa de Elena, y que acaba desencadenando el forcejeo con Sancho, tiene una serie de connotaciones sugestivas. En la obra de Buñuel, Archibaldo (Ernesto Alonso) es un hombre que cree tener el don de hacer realidad todos sus deseos. Después de desear la muerte de una persona, inesperadamente, esta fallece, lo que lo sumerge en un maremágnum de culpabilidad, llevándolo a creer que es un asesino. Archibaldo acaba entregándose a la justicia y, consecutivamente, durante el interrogatorio ante el juez, se devela lo obvio: él nunca ha participado en los crímenes de los que se declara culpable.

Como es sabido, la dispensa de toda responsabilidad por parte del juez no permite que Archibaldo se sienta menos culpable de la muerte de las mujeres. Almodóvar ha plantado este guiño intertextual como artimaña narrativa, ya que adelanta, en un estadio demasiado temprano, que su película abordará las consecuencias del concepto de inocencia con apariencia de culpabilidad (Víctor), luego sincronizando una escena de disparo en el filme de Buñuel con el primer forcejeo violento entre Elena y Víctor (que

⁷ Respecto a otros presagios/indicios cinematográficos que pondera Almodóvar, considérese también que a Víctor se le augura una vida sobre ruedas desde su nacimiento (así reza la nota periodística en que anunciaron el suceso de su peculiar nacimiento), y *por eso* reparte pizzas para Pizza Hut, con el desprecio de Sancho quien odia a los animales de la calle, cual Travis Bickle, ignoto entonces del protagonismo que tendrá aquel repartidor de su suerte algunos años más tarde.

provoca la llamada a la policía); al tiempo que insinúa, con las piernas sueltas de una de las supuestas víctimas de Archibaldo (un maniquí), la suerte de David. Lo primero supone el decurso buñueleano, ambiguo hasta las últimas consecuencias; lo segundo imprime la causalidad inmisericorde de la obra de Rendell. Ambas son correctas.

En tercer lugar, como ya se ha planteado modestamente con anterioridad, *Carne trémula* también presenta un gesto mesiánico invertido, a saber: Víctor nace en las navidades del vientre de una madre que no es virgen. Su vida es un martirio socioeconómico y penitenciario que lo condena a una abstinencia cuasi ascética. A través de tales vicisitudes, casi que por arte de la predestinación, Víctor encuentra su potencia redentora en medio de una vorágine de violencia: a) En la redención de una mujer adúltera por conducto de la agresión sistemática de su esposo que prefiere morir a continuar coexistiendo con él; b) En la redención de un alcohólico agresor que prefiere suicidarse a vivir sin su objeto de deseo (y a quien acaba asesinando); y c) En la redención de una (ex)adicta que se culpa por haber participado en el suceso que produjo la condición de discapacidad del hombre con el que se casó, pero que (ya) no desea.

Finalmente, a modo de *post scriptum* respecto de la adaptación transgenérica, resultan claras las traducciones regionales que realiza Almodóvar en su adaptación (del violador compulsivo marginalizado al ingenuo repartidor de pizza, de la Inglaterra de Thatcher a la España posfranquista), no obstante, ha de reconocerse que en ambos autores, como bien ha subrayado Zaragoza Ninet, “hay una profundización psicológica” en que “interesan los mecanismos de la mente, y en ambos predomina el toque de humor, un humor inteligente, ingenioso” (2017, pp. 327-28). Paradójicamente, al margen de las decisiones a nivel de narrativa cinematográfica, existe una familiaridad entre la obra de Rendell y la novela negra. Familiaridad a la que, muy a su modo, resistió a ultranza Almodóvar. Ha preferido denominarlo, como se recoge en el pressbook de presentación del largometraje en 1997, *un film muy sexy*, propenso al barroquismo

dramático, la sensualidad del thriller y la concisión de la tragedia clásica. Así, haciendo argamasa de la erótica, el suspense y el policíaco, la película asume y digiere formas genéricas para rechazar una taxonomía unilateral. La *trémula* transgresión de Almodóvar, su propia alquimia, es el flirteo con los códigos del cine de género sin claudicar del compromiso con la expansión discursiva y su estilo cinematográfico personalísimo.

Referencias bibliográficas

- Acevedo Muñoz, E. (2015). "Ensayo trémulo": un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar. *Letras peninsulares*, 1(22), 91-106.
- Almodóvar, P. (Director). (1997). *Carne trémula* [Película]. El Deseo S.A., Ciby 2000, France 3.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Benjamin, W. (2010). *Obras: Libro II/Vol. 1*. Abada Editores.
- Caballero Gálvez, A. A. y Zurian Hernández, F. A. (2016). Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano. *Revista Latina De Comunicación Social*, (71), 853-873. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124>
- Chesterton, G. K. (2011). *Cómo escribir relatos policíacos*. Acantilado.
- Conard, M. T. (Ed.). (2006). *The Philosophy of Film Noir*. The University Press of Kentucky.
- Del Castillo, R. (2022). *Divinos detectives. Chesterton, Gramsci y otros casos criminales*. Círculo de Bellas Artes.
- D'Lugo, M. y Vernon, K. (2013). *A Companion to Pedro Almodóvar*. John Wiley & Sons, Incorporated.
- Elsaesser, T. (2012). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 433-462). University of Texas Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7560/742055.31>
- Epps, B. y Kakoudaki, D. (2009). *All about Almodóvar*. University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1998). What is an Author? En *Aesthetics, Method, and Epistemology. Volume Two*. The New Press.
- Garrido Lora, M. y Ramírez Alvarado, M. d. M. (2020). Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica. *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 519-526. <https://doi.org/10.5209/hics.72282>.

- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Hernández, F. J. O. (2021). Noir almodovariano. A propósito de *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011). *Quaderns de cine*, (17), 113-128.
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Jameson, F. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (Tomás Segovia, trad.). Visor.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (José Luis Pardo, trad.). Ediciones Paidós.
- Kline, K. E. (1996). "The Accidental Tourist" On Page and On Screen: Interrogating Normative Theories About Film Adaptation. *Literature/Film Quarterly*, 24(1), 70-83. <http://www.jstor.org/stable/43796701>.
- Marsh, S. (2004) Masculinity, Monuments and Movement: Gender and the City of Madrid in *Carne trémula* (1997). En P. Nair y S. Marsh (Eds.), *Gender and Spanish Cinema* (pp. 53-70.) Berg Publishers.
- Morgan-Tamosunas, R. (2002). Narrative, Desire and Critical Discourse in Pedro Almodóvar's *Carne trémula* (1997). *Journal of Iberian and Latin-American Studies*, 8(2), 185-199.
- Pavlovi, T. (2007). Allegorising the body politic: Masculinity and history in Saura's *El jardín de las delicias* (1970) and Almodóvar's *Carne trémula* (1997). *Studies in Hispanic Cinemas*, 3(3), 149-167.
- Pérez Ríu, C. (2017). Transition, circularity and haptic space in the representation of the city. From Ruth Rendell's *Live Flesh* to Pedro Almodóvar's *Carne Trémula*. *Continuum*, 31(5), 682-693. DOI: 10.1080/10304312.2017.1297989.
- Poyato, P. (Ed) (2015). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo 'trans'*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Rendell, R. (1986). *Live flesh*. Pantheon Books.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ediciones Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Slethaug, G. (2014). *Adaptation Theory and Criticism*. Bloomsbury Publishing.
- Smith, P. J. (2000). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Verso.
- Stam, R., y Raengo, A. (Eds.). (2005). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell.

- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar: un cine visceral*. El País, Aguilar.
- Willem, L. (2002). Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's "Carne trémula". *Literature Film Quarterly*, 30(2), 115-118.
- Zaragoza Ninet, G. (2017). "Carne trémula" en España: un estudio de la recepción de la novela y su adaptación cinematográfica en la prensa española. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 323-332.
- Žižek, S. (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. Picador.