NOIR ALMODOVARIANO.
A PROPÓSITO DE *CARNE TRÉMULA* (1997) Y *LA PIEL QUE HABITO* (2011)

Francisco J. ORTIZ
(Universidad de Alicante)

RESUMEN

La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar no se caracteriza precisamente ni por su adscipción a los géneros tradicionales ni por su origen literario: respecto de esto último, y más allá de las refererencias intertextuales que jalonan sus historias de forma puntual, el grueso de su filmografía parte de guiones originales escritos en su totalidad por el propio realizador (en algunas ocasiones en colaboración con otros escritores, la mayoría de las veces en solitario). Pero llama poderosamente la atención que de las cuatro adaptaciones literarias que ha realizado hasta la fecha, la mitad de ellas partan de dos novelas adscritas al género negro: *Mygale* de Thierry Jonquet y *Live Flesh* de Ruth Rendell, ambas publicadas en sus respectivos países de origen a mediados de los años ochenta. A partir del libro de la escritora británica, el cineasta realizó en 1997 la película *Carne trémula*; mientras que la posterior *La piel que habito*, estrenada en 2011, es una adaptación del texto del autor francés. Al margen de alguna que otra irregularidad, ambos filmes se nos antojan como dos de sus trabajos más interesantes, a la par que incomprendidos, de toda su carrera.

Palabras clave: *género negro*, *adaptación literaria*, *Pedro Almodóvar*, *Ruth Rendell*, *Thierry Jonquet*.

1. ALMODÓVAR Y EL *NOIR*

Cuando se reflexiona a propósito del cine de género negro en el ámbito de la cinematografía española contemporánea, los directores que acuden a la mente en primer lugar son Enrique Urbizu y Alberto Rodríguez; quizá se pueda añadir también como practicantes más o menos asiduos del mismo a Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Agustín Díaz Yanes, Daniel Monzón y Rodrigo Sorogoyen. Y tal vez se pueda pensar de igual modo en algunos realizadores que no cultivan el género *stricto sensu* pero que suelen trabajar con material que presenta una cierta afinidad temática con él, caso de Álex de la Iglesia, Alejandro Aménabar o Mateo Gil. Pero en esta tesitura, un nombre que sin duda alguna terminaría por pasar desapercibido

sería el de Pedro Almodóvar, puesto que por lo general este cineasta nacido en 1949 es responsable de una serie de películas más bien características del considerado *cine de autor* –y no entraremos ahora en disquisiciones ni polémicas a propósito de ciertas definiciones terminológicas– que de títulos susceptibles de ser considerados como *cine de género* –ya sea este el *noir* o cualquier otro–.

Con más razón aún, tampoco sorprenderá que no se convoque al realizador manchego si el ámbito de estudio es el de las adaptaciones literarias, pues si algo caracteriza a la filmografía de Almodóvar es que este rueda casi siempre a partir de materiales originales, desde sus primeros años inmerso en el movimiento social de índole contracultural popularmente conocido como *la movida madrileña* –recuérdense sus primeros cortometrajes, incluido el célebre *Tráiler para amantes de lo prohibido!* (1985), y sus largometrajes *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978) y *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980)– hasta su más reciente (y confesamente autobiográfica) *Dolor y gloria* (2019).

No obstante, la presencia de tropos del género negro y/o policíaco ha sido una constante en la obra de este autor. Bien es cierto que en muchos casos dicha presencia resulta más bien superficial: baste recordar los crímenes, las intrigas y los subterfugios varios –homicidios, violaciones y actos de terrorismo incluidos– que salpican de forma puntual los relatos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Kika* (1993), *Volver* (2006) y *Los abrazos rotos* (2009). En cambio, nos parecen más relevantes, y también más cercanos al género que nos ocupa, los diversos crímenes de *Matador* (1986), la trama policíaca de la segunda mitad de *La ley del deseo* (1987) [Figura 1], el rapto que centra la acción de *Átame!* (1989), la investigación y el rol determinante del personaje del juez de *Tacones lejanos* (1991) o la historia de extorsión que ocupa buena parte del metraje de *La mala educación* (2004).

Fig. 1. Fernando Guillén-Cuervo, Carmen Maura y Fernando Guillén en *La ley del deseo*

Por añadidura, incluso si focalizamos nuestro interés en las adaptaciones literarias como tales, resulta tan curioso como paradigmático del interés de Almodóvar por dicho género que los dos únicos largometrajes de su ya larga carrera profesional que son adaptaciones

de novelas se basen en sendos títulos considerados de forma más que consensuada por el mercado editorial, la crítica y los lectores como de género negro o policíaco[1]. Nos referimos a *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011), que adaptan respectivamente las novelas *Live Flesh* (1986)[2] de Ruth Rendell y *Mygale* (1984)[3] de Thierry Jonquet. Dos filmes que son precisamente el objeto central del presente artículo, por más que solo puedan ser consideradas como ejemplos muy *sui generis* de lo que se entiende comúnmente por *cine negro.*

En esta última idea incide el comentario del profesor José Luis Sánchez Noriega en su ensayo de voluntad y estructura enciclopédica *Universo Almodóvar*; publicado en 2018, es por tanto una propuesta analítica y divulgativa que engloba la filmografía del realizador desde sus primeros cortometrajes *amateur* hasta el largometraje *Julieta*, el último de sus trabajos por aquel entonces. En dicho volumen, Sánchez Noriega se expresa en los términos siguientes:

> Hay historias cuyo inicio plantea un conflicto de carácter policial o criminal que, después, no tiene un desarrollo propio del género –mecanismo de suspense, progresión narrativa basada en la consecución de pruebas, tensión entre los avances del investigador y la huida del delincuente...–, sino que sirve de esqueleto dramático para soportar desarrollos no criminales (Sánchez Noriega, 2017: 224).

Es en esta primera opción dramática donde Sánchez Noriega ubica tanto a *Carne trémula* como a *La piel que habito*. A continuación añade otra variante presente en la filmografía del director: «en otros argumentos el suceso criminal tiene lugar en medio o al final de la historia, lo que produce un quiebro en la misma, pero sin que resulte definitivo para llevar el relato hacia el *thriller*» (íbidem); para después resumir con acierto en qué consiste por lo general la aproximación de Almodóvar al género:

> Se puede decir, entonces, que los asesinatos, secuestros, tráfico de drogas, muertes accidentales, violaciones y otros crímenes y delitos son mecanismos argumentales subordinados a los personajes, pues sirven para llevarlos al límite y mostrar la *raíz emocional* de las motivaciones de su comportamiento o las reacciones ante los conflictos (Íbidem).

A propósito de este tema, y con el objetivo de alcanzar una perspectiva lo más amplia posible, vale la pena recopilar a continuación algunos extractos –tanto de carácter general

1 Las otras dos adaptaciones literarias que encontramos en la filmografía de Pedro Almodóvar son *Julieta* (2016) y *The Human Voice / La voz humana* (2020). La primera parte de la adaptación conjunta de tres relatos, no adscribibles al género, de la escritora canadiense Alice Munro: «Destino», «Pronto» y «Silencio». En cuanto a *La voz humana*, este cortometraje que apenas alcanza la media hora de duración –y que supone el primer trabajo de su director rodado en inglés, con el protagonismo de la actriz británica Tilda Swinton– es una adaptación del célebre monólogo homónimo del escritor y cineasta francés Jean Cocteau que también inspiró un segmento de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

2 Editada en España con los títulos de *Carne viva* y *Carne trémula*, tras el estreno de la adaptación fílmica se impuso este último en diversos formatos y colecciones, incluida una serie específica dedicada a su autora.

3 Publicada en España con el título de *Tarántula* por la extinta editorial Júcar dentro de su mítica colección especializada Etiqueta Negra, la cual estuvo dirigida en su día por el escritor hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II.

como focalizados en las dos películas que centran el presente estudio– de cuatro entradas recogidas en dicho diccionario *almodovariano* correspondientes a otros tantos tropos estrechamente vinculados al género:

> **crimen**
> En las ficciones cinematográficas el crimen suele ser un mecanismo para el desarrollo de una intriga argumental que pone de relieve determinados caracteres de personajes o que sirve para plasmar unos temas en concreto. Menos frecuente parece que el crimen violento sea, como en Almodóvar, resultado de comportamientos a los que se ven abocadas las mujeres no por las motivaciones habituales de poder o de dinero –ni siquiera son de manera estricta *crímenes pasionales*–, sino por el azar unido a trastornos derivados del desamor. En los hombres puede existir la misma motivación, pero también otras más egoístas.
> [...] Similar motivación para el crimen es la de Sancho (*Carne trémula*), que asesina a su esposa cuando esta lo va a abandonar, para, a continuación, acabar con su propia vida. [...]
> En el peculiar híbrido entre cine de terror, melodrama y ensayo que es *La piel que habito* tienen lugar tres asesinatos con disparos a bocajarro, los tres justificados por la defensa, los tres con víctimas que eran verdugos. Los dos últimos constituyen la salida a que se ve obligada Vera como consecuencia de un crimen aún mayor: el cambio de sexo y el encierro con que ha sido torturada (*op. cit.*: 139-140).

> **drogas**
> [...] En todo caso, hay que constatar la relevante presencia de las drogas en sus películas [...]; por supuesto, se renuncia al recurso a las intrigas criminales del tráfico de drogas o a las historias de «bajada a los infiernos» como mecanismos de cine de género. [...]
> La joven Elena, de *Carne trémula*, se hace un «chino» y espera la llegada de su «camello» cuando se ve involucrada en un forcejeo del que sale herido su futuro esposo, David; [...]. El compañero policía de David pide cocaína porque seca las lágrimas; por el contrario, Víctor presume de no haberse enganchado a las drogas en su paso por la cárcel (*op. cit.*: 169-170).

> **muerte**
> En esta filmografía, la representación de la muerte tiene un tratamiento dramático-realista que refleja experiencias existenciales y sirve para mostrar sentimientos de los personajes; solo determinadas muertes violentas funcionan como mecanismo narrativo (el inicial de *Kika*) o sirven para abundar en el vértigo de la pasión sexual-amorosa llevada al extremo, como los rituales de *Carne trémula* y *Matador* (*op. cit.*: 325-326).

> **policía**
> La figura del policía es recurrente en esta filmografía, y en la mayoría de las ocasiones viene caracterizada de forma bastante negativa, como un tipo reprimido, fascista y machista (*Pepi, Luci y Bom...*), impotente a nivel sexual y consumidor de heroína (*¿Qué he hecho...*), incompetente y poco profesional (*Mujeres al*

> *borde...*), homosexual reprimido (*Matador*), arribista o corrupto (*La ley del deseo*) o, simplemente, presuntuoso y torpe (*Kika*). [...]
> Es probable que el tipo de policía más deleznable sea el de José Sancho, llamado Sancho en *Carne trémula*: un tipo autoritario y prepotente, bebedor irresponsable, que desprecia a la gente, machista y maltratador de su mujer [...]. Es un modelo propio de la dictadura, que se siente moralmente superior a la ciudadanía y ahora se cree despreciado [...]. Por el contario, su compañero David es uno de los pocos policías positivos, aunque queda fuera de juego por un disparo (*op. cit.*: 375-376).

Establecidas estas bases, en los epígrafes que siguen analizaremos las dos películas de Pedro Almodóvar cuya adscripción al género, tan discutible según los puristas como diáfana para los que apuestan por mestizajes y demás heterodoxias, proviene al menos en primera instancia del material literario del que parten.

2. CARNE TRÉMULA (1997)

2.1. La novela original

A lo largo de toda su carrera, la prolífica escritora británica Ruth Rendell (1930-2015) contó con un éxito considerable entre los lectores aficionados a las historias policíacas y de misterio. Quien publicase también bajo el seudónimo de Barbara Vine es la responsable de un gran número de novelas y relatos pertenecientes a este género, de los cuales muchos han sido llevados a la gran y la pequeña pantalla; en este último ámbito, merece recordarse la longeva serie inglesa *Ruth Rendell Mysteries*, con doce temporadas y ochenta y seis episodios emitidos entre los años 1987 y 2000. En cuanto a las varias adaptaciones cinematográficas caben destacarse, al margen del presente film de Almodóvar, tres largometrajes de nacionalidad francesa: dos que cuentan con la prestigiosa firma del fallecido Claude Chabrol, *La cérémonie* (*La ceremonia*, 1995) y *La demoiselle d'honneur* (*La dama de honor*, 2004); y el film de François Ozon Une nouvelle amie (Una nueva amiga, 2014).

Publicada en 1986, su novela *Live Flesh* le valió a Rendell ganar el premio Gold Dagger a la mejor novela policíaca del año otorgado por The Crime Writers' Association. En cuanto a su presencia en nuestro país, las sucesivas ediciones autóctonas del libro en 1991, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999 y 2001 dan buena cuenta de su recepción positiva (Zaragoza, 2016: 323). Pero qué duda cabe de que aunque siempre contó con el favor de los lectores, la popularidad de la novela se vio incrementada más de una década después de su aparición gracias al proyecto fílmico del cineasta español. Tal y como señala Gora Zaragoza, «Si *Carne trémula*, pese a constituir una libre adaptación del texto inglés, no existiría sin Rendell, mucho le debe igualmente la autora al filme de Pedro Almodóvar» (*op. cit.*: 331).

El argumento de *Live Flesh* podría resumirse así: Victor Jenner es un presunto violador que, en una noche que resultará fatídica no solo para él, se ve acorralado por la Policía. Desesperado, acaba disparando a uno de los agentes, David Fleetwood, que queda paralítico tras ser herido en la columna vertebral. Diez años después, Victor sale de la cárcel y siente la necesidad de ponerse en contacto con quien fue su víctima, y del que considera que ha logrado todo lo que el destino le arrebató a él: dinero, éxito, celebridad... y una esposa encantadora, que en el caso de David responde al nombre de Clare. Convencido de que debe hacer las paces con el ex policía al que hirió pero también consigo mismo, Victor

establecerá una curiosa amistad con David; al principio, Clare se opondrá a esta relación, pero poco a poco empezará a sentirse cada vez más atraída por el hombre que dejó a su marido postrado en una silla de ruedas.

2.2. La adaptación cinematográfica

Once años después de su publicación original, Pedro Almodóvar adapta la novela de Ruth Rendell firmando el libreto en solitario pero especificando en los créditos finales de la película resultante una «colaboración en el guion» a cargo de dos coescritores: el guionista Jorge Guerricaechevarria y el novelista (y cineasta ocasional) Ray Loriga. De este último merece recordarse que gracias a sus primeras novelas publicadas en la mitad inicial de los años noventa –*Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993) y *Caídos del cielo* (1995)– no tardó en ser incluido dentro de las coordenadas de la llamada *Generación X* junto a Douglas Coupland y Brett Easton Ellis; así como, ya en el ámbito específicamente nacional, en la bautizada como *Generación Kronen* al lado de José Ángel Mañas y Juan Bonilla. Sería el propio Loriga quien, un año antes del estreno de *Carne trémula*, adaptaría la citada *Caídos del cielo* en el film que a la postre supondría su debut como realizador: *La pistola de mi hermano* (1996).

Más relevante resulta para nuestro propósito el caso de Jorge Guerricaechevarria. De este guionista profesional, y colaborador habitual del citado Álex de la Iglesia, debemos destacar aquí su notoria afinidad al *noir* y el *thriller*: en aquel mismo 1997 adaptó *Perdita Durango* de Barry Gifford para De la Iglesia en comunión con el director, el también escritor y realizador David Trueba y el propio autor estadounidense; y años después se basaría en la novela homónima de Paul Pen que dio pie a *El aviso* (2018), de Daniel Calparsoro. También resulta significativa su presencia reincidente en la historia de los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: en 2010 fue galardonado con el Goya al mejor guion adaptado por *Celda 211* (2009), dirigida por Daniel Monzón a partir de la novela negra de idéntico título de Francisco Pérez Gandul, además de haber sido nominado un año antes en la misma categoría por la adaptación de la novela de misterio Crímenes imperceptibles del argentino Guillermo Martínez –de la que surgió *Los crímenes de Oxford* (2008), también de De la Iglesia–; igualmente sería nominado como autor o coautor de los guiones originales de las policíacas *El Niño* (2014) y *Cien años de perdón* (2016), dirigidas respectivamente por Monzón y Calparsoro.

Sobre su interés por la novela de Rendell, Almodóvar declaró a Frédéric Strauss en un completo libro de entrevistas para *Cahiers du Cinéma*:

> No sé si la novela encauzó mi deseo o si éste encontró casualmente ciertas cosas que querían expresarse en mí. Me gusta mucho el primer capítulo de la novela de Ruth Rendell [...]. Cuando volví a leerlo para hacer una adaptación de verdad[4], me di cuenta de que el primer capítulo estaba lleno de artificios, de agujeros negros, de preguntas dejadas en suspenso. ¿Por qué el policía mayor envía al más joven para que lo maten? Ruth Rendell no decía nada sobre sus motivaciones, se ve que no le interesaban (Strauss, 2001: 148).

4 Almodóvar se refiere a la inspiración que encontró en la novela de Rendell durante el germen de *Kika*, una película que nada tiene que ver argumentalmente con el libro.

A pesar del interés de Almodóvar por el libro de Rendell, y al igual como ocurrirá en el resto de adaptaciones de su filmografía, no estamos ante una versión fidedigna del original literario; sino que se trata más bien de una aproximación personal a este material de partida ajeno o, si se prefiere, una asimilación del mismo dentro de un universo propio de intereses y referencias. A este último propósito responde, por ejemplo, el homenaje explícito –perfectamente integrado en el transcurso del relato– que realiza Almodóvar a uno de sus directores predilectos, Luis Buñuel[5], mediante la inclusión de un par de escenas de su película *Ensayo de un crimen* (1955)[6]; la cual se emite en un televisor presente en el apartamento de Elena hacia el comienzo del film y durante la secuencia que desencadenará el grueso de la trama [Figura 2].

Fig. 2. Francesca Neri en *Carne trémula*

Aunque algunos analistas la hayan tildado sorprendentemente de «película policíaca clásica» (García Abad, cit. en Manrubia Pereira, 2013: 275), la mayor parte de la crítica parece coincidir en verla desde una perspectiva diametralmente opuesta. De hecho, y respecto de esta (in)fidelidad al texto literario original, el escritor y miembro de la Real Academia Española José María Merino explicaba en un texto publicado en el año de su estreno:

> Otra cosa es el asunto de la adaptación. Porque, salvo lo más instrumental del suceso desencadenante de la intriga y poco más –la bala que deja parapléjico a un policía y el posterior encuentro del causante del disparo y de su víctima–, la película de Almodóvar tiene muy poco que ver con la novela de Ruth Rendell en que dice estar basada. Rendell organiza un inquietante triángulo desde la obsesión paranoica de un ex presidiario, cuyo patológico mundo interior es el eje del relato. Almodóvar organiza dos triángulos unidos por un ser ingenuo y hasta un poco angélico, que es en lo que se ha transmutado, en su adaptación, el peligroso violador originario. Almodóvar ha manifestado que la adaptación de una obra literaria no tiene obligación de guardar fidelidad al original (Merino, 1997).

5 Otro vínculo, tal vez casual, del film de Almodóvar con el legado de Buñuel es la presencia en el reparto de la actriz Ángela Molina, a la que el cineasta aragonés descubrió para el mercado internacional con su rol protagonista en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

6 Conocida también con el título de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.

Nos permitimos llamar la atención sobre esta última afirmación, que Merino atribuye al propio Almodóvar. A continuación, quien ganase el Premio Nacional de la Crítica de 1986 por *La orilla oscura* va mucho más allá en lo que él mismo califica de *debate* a propósito de las adaptaciones literarias al cine:

> El asunto daría para alargar, y no resolver, un debate sin duda interesante. Pero acaso las adaptaciones literarias del cine debieran mantener, al menos, una convención: que aunque no se respeten estrictamente las tramas de la ficción en que se basan, se respete, al menos su espíritu. Pues si bien los autores literarios pueden renunciar a su derecho moral sobre los libros publicados, los lectores no están en condiciones de hacerlo ni tienen por qué, y al encontrarse con una versión como la de Almodóvar puede[n] sentir, con natural decepción, que acaso sólo por razones comerciales, y como un señuelo, se conserva el título de la novela que dice recrear. Estaría justificado, y hasta sería obligado, que la *Carne trémula*, de Almodóvar, llevase otro título, y con eso hubiese quedado a salvo ese último reducto del derecho de los lectores. Así hubiera quedado claro que se trata de una historia diferente de la [de] Rendell. Una historia diferente que, además, no es menos interesante que la que le sirvió de lejana inspiración (Íbidem, 1997).

En este mismo tema reincidió otro escritor laureado, el ya fallecido Guillermo Cabrera Infante –quien empezase su carrera como crítico de cine en su Cuba natal en una labor divulgativa que nunca llegaría a abandonar del todo–, cuando escribió una crítica del film en la que se explayó bastante menos pero con idéntico diagnóstico y que también fue publicada en el momento en que la cinta llegaba a los cines:

> Para aquellos que crean que he revelado el argumento quiero decirles que *Carne trémula* no es un *thriller* –aunque a veces lo parezca–. El pecado original está en la novela de Ruth Rendell que afortunadamente Almodóvar hace trizas con su arte diabólico. Él sabe que un thriller no es más que otro nombre para el melodrama, ahora con acento en drama (Cabrera Infante, 1997).

En efecto, el interés de Almodóvar parece centrarse, más que en la intriga del relato, en las relaciones emocionales que se establecen entre –tal y como los define el autor de *La Habana para un infante difunto*– «personajes que vienen a integrar un cuadrilátero compuesto por dos triángulos inestables en una geometría de carne y de amor y de odio» (íbidem, 1997). De hecho, la duda a propósito de quién disparó verdaderamente al personaje de David, el policía joven, hacia el comienzo del film no se formula prácticamente hasta el momento de resolverse, y en esta resolución el relato tampoco se detiene en detalles.

A propósito de esto, habría que darle voz al propio Pedro Almodóvar, que otorga la razón a Merino, Cabrera Infante y otros muchos exégetas de su obra al expresarse a este respecto en los términos siguientes, extraídos del *press-book* de la película:

> No es un film de suspense, ni policíaco, aunque haya policías y disparos con culpables que son inocentes. Tampoco es una secuela de *Arma letal*, aunque haya dos policías, uno joven y otro mayor. [...] es un intenso drama barroco y sensual (totalmente independiente de la novela de Ruth Rendell que lo inspira) que

participa del *thriller* y de la tragedia clásicos (cit. en Duncan, 2017: 243; y Sánchez Noriega, 2017: 86).

Una somera sinopsis de este film estrenado el 9 de octubre de 1997, y que como se apreciará solo toma del texto de Rendell la premisa argumental, podría ser la que sigue: Madrid, 1990. Mientras patrullan en horario nocturno, una pareja de policías formada por el veterano Sancho (José Sancho) y el más joven David (Javier Bardem) acuden a una llamada de socorro, para encontrarse en el interior de un piso con un muchacho de apenas veinte años llamado Víctor (Liberto Rabal) que apunta con una pistola a la mujer que vive allí, de nombre Elena (Francesca Neri); este encuentro se salda con un disparo que hiere a David en la espalda y lo deja tetrapléjico. Seis años después, cuando Víctor salga de prisión se encontrará con que a pesar de estar atado a su silla de ruedas, David ha logrado rehacer su vida: se ha convertido en un campeón de baloncesto de los Juegos Paralímpicos de Barcelona 92, y se ha casado con Elena. Por su parte, Sancho sigue presa de su dependencia emocional respecto de su esposa, Clara (Ángela Molina), a la que maltrata físicamente y de la que siempre sospecha que lo engaña con otros hombres[7].

Antes de todo este entramado de sucesos, *Carne trémula* arranca con una escena ubicada en la capital en 1970 a modo de prólogo previo a los breves créditos iniciales: es navidad, y España se encuentra bajo el estado de excepción decretado por el régimen dictatorial de Francisco Franco. En un Madrid nocturno y de calles vacías una joven prostituta llamada Isabel (Penélope Cruz) dará a luz en un autobús que ya se disponía a retirarse a la cochera a un niño al que llamará Víctor[8]. Cien minutos de proyección más tarde, la película concluirá durante otro período navideño, pero de más de veinte años después; y con otro nacimiento, esta vez el del bebé de Víctor y Elena. El discurso final que el inminente padre dirige a su hijo todavía nonato pone de manifiesto, de forma nada velada, los cambios que había experimentado el país desde el tardofranquismo, a un lustro de la muerte del dictador; hasta bien entrada la democracia, con los estertores de la legislatura del PSOE liderada por el presidente del gobierno Felipe González.

Esta marcada presencia del contexto político, algo inusual en la filmografía de Almodóvar, ha llevado a parte de la crítica a ver en los personajes del film una suerte de lectura alegórica de dicho cambio: Alejandro Yarza afirma de forma directa que «*Carne trémula* encierra una clara alegoría política sobre el final de la etapa de la transición española» (c*it.* en Sánchez Noriega, 2000: 85); y en la misma lectura insiste Marcial Moreno (2009). Según esta interpretación, los dos agentes de la ley encarnados por Sancho y Bardem [Figura 3] encarnarían respectivamente a sendos regímenes políticos. Es esta una lectura simbólica que puede recordar al paralelismo con ambas etapas que se establecía también –si bien allí de forma más literal y sin imposturas narratológicas– con la pareja de agentes de la ley interpretados por Javier Gutiérrez y Raúl Arévalo en *La isla mínima* (2014), sin lugar a dudas una de las cumbres del cine negro español de todos los tiempos.

7 Para una sinopsis más detallada, véase la entrada correspondiente a la película en SÁNCHEZ NORIEGA, 2017: 83-86.

8 Suceso que puede verse como otro homenaje a Buñuel, pues una situación parecida se daba en su película *Subida al cielo* (1951).

Fig. 3. Javier Bardem y José Sancho en *Carne trémula*

Más allá de lo discutible o no de esta lectura, de lo que no cabe duda es de la importancia que Almodóvar concede en *Carne trémula* al contexto político-social, siendo este un rasgo definitorio de ese género negro del que tanto sus más rendidos admiradores como sus más rabiosos detractores parecen empeñados en apartarlo, y al que volvería a acercarse de forma explícita gracias a un proyecto acariciado durante años por el realizador y felizmente consumado al fin en 2011: la adaptación de la novela de Thierry Jonquet *Mygale*.

3. *LA PIEL QUE HABITO* (2011)

3.1. La novela original

A pesar de su prematura muerte a la edad de cincuenta y cinco años, el parisino Thierry Jonquet (1954-2009) tuvo tiempo de escribir más de treinta libros además de dedicarse a trabajar en un geriátrico que abandonó para ejercer la labor docente. De su producción literaria, que le llevó a formar parte del movimiento literario llamado *néo-polar* según término acuñado por su colega Jean-Patrick Manchette en 1971 (Camero Pérez, 2011: 233), cabe destacar algunos títulos como *La Bête et la Belle* (1985), *Moloch* (1998) y *Ad vitam aeternam* (2002).

Pero si hay una novela que sobresale por encima del resto de su obra, esa es precisamente *Mygale*: publicada en 1984 por el sello Gallimard dentro de su mítica colección especializada Série Noire cuando el autor contaba con tan solo treinta años de edad, pronto se convirtió en eso que ha venido a llamarse un título *de culto*.

Aunque se trata de una novela poco extensa, la estructura del libro resulta en cierto modo compleja, de ahí que condensar su argumento en unas pocas líneas no resulte tarea fácil. No obstante, podría resumirse de la siguiente forma: Richard Lafargue es un

cirujano plástico que ha experimentado el éxito en el ámbito profesional pero no tanto en el personal: admirado por sus compañeros de profesión, se ha quedado viudo y tiene a su única hija recluida en un centro psiquiátrico. Apartado de la gran ciudad, vive en una gran mansión en compañía de Eve, una mujer con la que mantiene una extraña y enfermiza relación de interdependencia. Por otra parte, Alex Barny es un atracador que necesita cambiar de identidad para escapar de la Policía, y para lograr su propósito decidirá recurrir a Lafargue. De forma paralela a este peculiar triángulo protagonista nos encontramos con Vincent Moreau, otro delincuente y socio de Alex, que está desaparecido y al que algunos dan por muerto; si bien en realidad ha sido secuestrado por un desconocido al que Vincent se referirá con el apodo de «Tarántula».

3.2. La adaptación cinematográfica

Dadas las constantes de su filmografía, qué duda cabe de que el aspecto de la novela que más llamó la atención de Almodóvar y que le llevaría a querer adaptarla durante años no pudo ser otro que el tema del conflicto a propósito de la identidad sexual del individuo [Figura 4]. Tanto es así que estudiosos como Pedro Poyato Sánchez han hablado de una «poética de lo *trans*» a propósito de *La piel que habito* (vid. Poyato Sánchez, 2015; y Sánchez-Mesa, 2015). De hecho, aunque la película resultante no respete varios conceptos e ideas de la trama original, el carácter dual de un personaje que aparenta ser dos gracias a una operación de cambio de sexo es el elemento sobre el que se sustenta la intriga del film tanto como ocurre con el libro de Jonquet, del que mantiene en parte su estructura de dos líneas argumentales en paralelo que confluyen en determinado momento del relato (si bien en el original aparece de forma más fragmentada que en su adaptación fílmica).

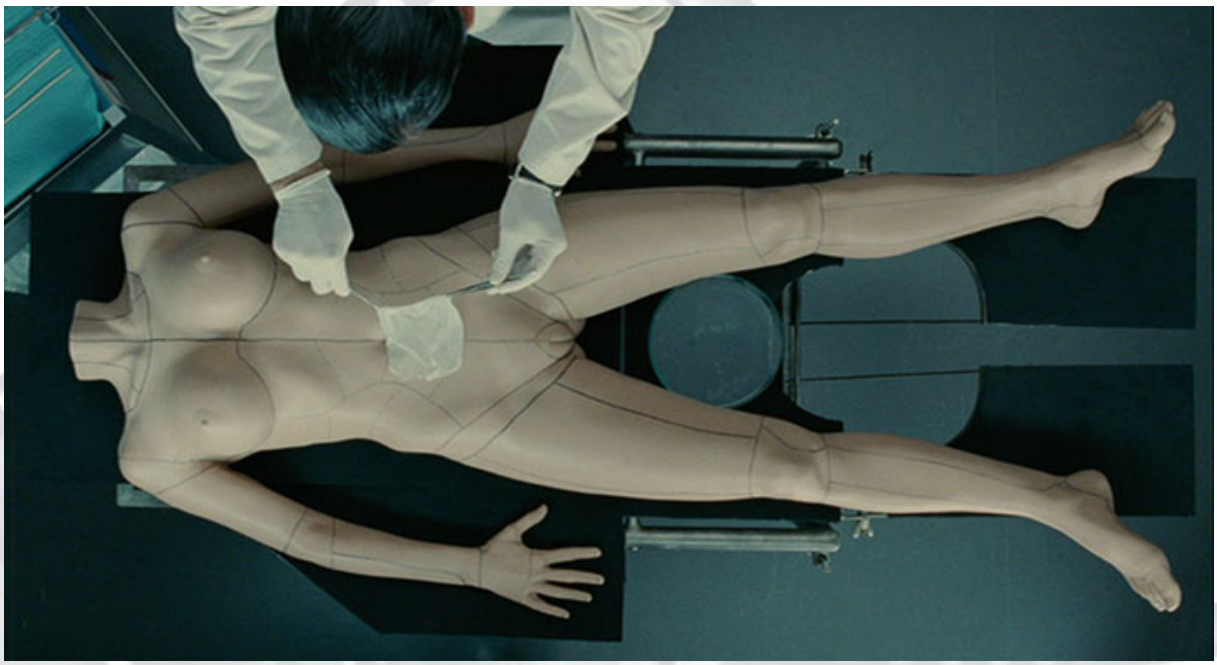

Fig. 4. Antonio Banderas en *La piel que habito*

De forma muy concisa –dado que, al igual que ocurre con el original de Jonquet, el presente relato cinematográfico es de una gran complejidad[9]–, podemos resumir el argumento de este film estrenado el 19 de mayo de 2011 de la siguiente manera: Toledo, 2012. Robert Ledgard (Antonio Banderas) es un respetado médico especializado en cirugía estética que vive en una finca apartada en las afueras de la ciudad con la única compañía de Marilia (Marisa Paredes), su ama de llaves; y Vera (Elena Anaya), una joven a la que mantiene cautiva y con quien experimenta con injertos de una piel sintética creada por él mismo. A estos personajes se les sumará pronto un cuarto, Zeca (Roberto Álamo), el violento hijo de Marilia que huye de la Policía tras haber participado en el atraco a una joyería. La historia retrocede hasta el año 2006, en el que somos testigos del coqueteo entre Norma (Blanca Suárez), hija de Robert, y un joven llamado Vicente (Jan Cornet) durante la celebración de una boda; una relación que, debido al consumo de drogas por parte de él y cierto trauma de la infancia que padece ella, desembocará en un desafortunado incidente que devolverá a la joven al hospital psiquiátrico en el que había estado ingresada con anterioridad. A partir de entonces, Robert pondrá todo su empeño en vengarse de Vicente, al que vio huir y al que considera el violador de su hija; con este fin lo secuestrará y someterá a una operación de cambio de sexo en contra de su voluntad[10].

Al margen del más que obvio tema de la identidad sexual, la adaptación de *Mygale* –que Almodóvar firma con una nueva colaboración en el guion; esta vez de su hermano Agustín, a la sazón su fiel productor desde *Matador*– permite al realizador reflexionar sobre dos cuestiones tan fundamentales y relacionadas entre sí como el determinismo y el libre albedrío[11]: en una escena del film, Marilia le confiesa a Vera que tanto el cerebral Robert como el inestable Zeca son hijos suyos, si bien de padres distintos: el primero es fruto de sus relaciones con su antiguo patrón, mientras que el segundo es hijo de un criado que trabajó en la mansión años atrás. Por ello, Robert sería adoptado por su progenitor y la esposa de este, y disfrutaría de una existencia acomodada que le permitiría estudiar y alcanzar sus propósitos vitales; mientras que Zeca terminaría criándose en la calle y dedicándose al tráfico de drogas desde los siete años para sobrevivir.

Una vez más, Almodóvar se lleva el género del material del que parte a su propio terreno. Para ello, hace acopio de numerosas referencias cinematográficas que se plasman, narrativa y/o visualmente, en la pantalla... pero, una vez más, se distanciará del *noir* en su acepción más clásica y obviará los manidos homenajes al *film noir* en blanco y negro de la RKO o la Warner Bros. La principal de entre todas estas referencias –porque aquí no se limitará a una cita puntual como en el caso de *Carne trémula* y su cita a Buñuel– es sin duda la que remite a un subgénero muy específico de la literatura y por extensión del cine de género fantástico, de ciencia ficción y de terror: los relatos protagonizados por un *mad doctor*[12], «estereotipo de científico poseído

9 Aunque en esta ocasión proviene directamente de la novela que adapta, esta querencia de Almodóvar por la complejidad en la estructura del relato, diseñada a partir de la alteración cronológica y/o la solapación de planos narrativos, ya se había puesto de manifiesto previamente y de forma más subrayada tanto en la muy sugerente *La mala educación* como en la más fallida *Los abrazos rotos*.

10 *Vid*. n. 7, 369-375.

11 Lo que parece reincidir en el *carácter fatal de los sucesos* –en terminología de Sánchez Noriega– tan presente en *Carne trémula.* (*Vid*. Sánchez Noriega, 2017: 84). Un tema muy habitual, por otra parte, en la narrativa y el cine de género negro.

12 En español: «doctor loco». Respetamos el término anglosajón por su difusión generalizada a lo largo de la bibliografía especializada, lo que responde además al amplio cultivo de dicha temática en la industria cinematográfica de habla inglesa.

por una soberbia diabólica que le lleva a robar el fuego a los dioses» (Sánchez Noriega, 2017: 375); y figura «que arranca con el personaje de Mary Shelley [Frankenstein] y cuenta con los ilustres Rotwang (*Metrópolis*), el doctor Caligari, Moreau o Jekyll» (ídibem).

De entre todas las películas que sirvieron de inspiración a la hora de concebir y rodar *La piel que habito*, la más relevante –además de comúnmente aceptada como la obra maestra del subgénero– es sin lugar a dudas *Les yeux sans visage* (*Los ojos sin rostro*, 1960), del francés Georges Franju (1912-1987). Estrenada el mismo año que otras cintas de importancia capital para la evolución del cine fantástico y de terror como *Psycho* (*Psicosis*), *Peeping Tom* (*El fotógrafo del pánico*), *The Brides of Dracula* (*Las novias de Drácula*) o *La maschera del demonio* (*La máscara del demonio*), *Les yeux sans visage* resulta particularmente relevante por varias razones. Para empezar, parte de una novela de Jean Redon cuya adaptación corre a cargo del también realizador Claude Sautet, el propio Redon y el equipo creativo formado por Pierre Boileau y Thomas Narcejac; un tándem este último del cual otras dos novelas propias habían dado pie con anterioridad a sendos clásicos del cine de suspense tan fundamentales como *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, 1955) y *Vertigo* (*De entre los muertos*, 1958), dirigidos respectivamente por Henri-Georges Clouzot y Alfred Hitchcock. Por si esto fuera poco, el film de Franju influiría poderosamente en el devenir posterior del citado subgénero; y para muchos especialistas cinematográficos su aportación resulta tan seminal en el alumbramiento del llamado cine *gore* –caracterizado por la profusión explícita de sangre y vísceras en el relato– como la deficiente pero históricamente fundamental *Blood Feast* (1963) del estadounidense Herschell Gordon Lewis.

Otra influencia confesa de Almodóvar, a su vez deudora de la citada cinta de Georges Franju, es una aportación doble del malogrado realizador madrileño Jesús Franco (1930-2013) a la cinematografía fantástica y de terror nacional. Nos referimos al díptico constituido por *Gritos en la noche* (1962), considerada por buena parte de la crítica especializada como la cinta que inaugura el llamado *fantaterror* o cine fantástico español; y por su muy tardía secuela *Faceless* (*Los depredadores de la noche*, 1987). Ambas cintas cuentan con la presencia de uno de los personajes más característicos del terror patrio: el doctor Orloff. Encarnado por un inquietante Howard Vernon, Orloff es uno de los ejemplos paradigmáticos de la figura del *mad doctor*, en cuya tradición se inscribe el Robert Ledgard al que da vida Antonio Banderas en el film que nos ocupa [Figura 5].

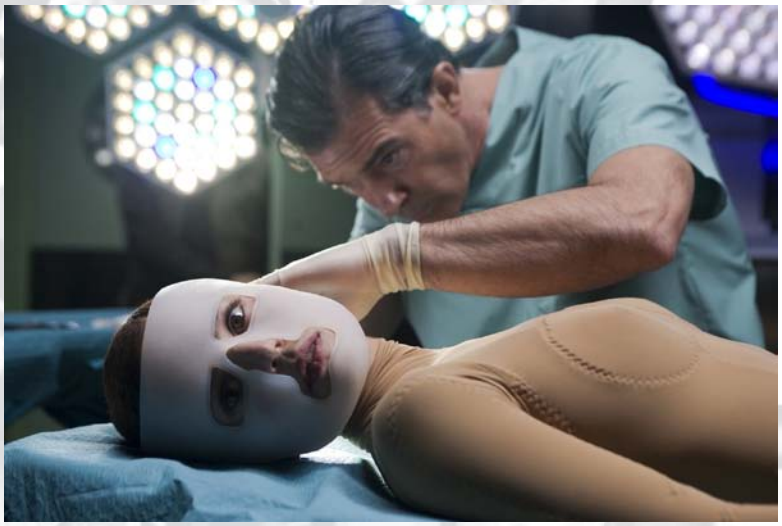

Fig. 5. Antonio Banderas y Elena Anaya en *La piel que habito*

No se detienen aquí las referencias fílmicas, tal y como reconoce el propio Almodóvar en el texto incluido a modo de apéndice en la edición del guion de *La piel que habito*[13]:

> Una historia de estas características me hacía pensar en Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, todos los Fritz Lang (desde el gótico al *noir*). Pensé también en la estética *pop* del terror de la Hammer, o en el más psicodélico y *kitsch* del *giallo* italiano (Dario Argento, Mario Bava, Umberto Lenzi, Lucio Fulci...) y por supuesto en el lirismo de Georges Franju en *Los ojos sin rostro* (Almodóvar, 2012: 154-155).

En ese mismo texto, el autor de *Entre tinieblas* (1983) insistirá a continuación en su deuda referencial:

> Es imposible no pensar en *Frankenstein* de James Whale, o en *Vértigo* y *Rebecca* de Alfred Hitchcock. Incluso Buñuel tiene su propia cita, en la primera imagen de la película[14] [...].
> Probablemente la primera referencia consciente fue *Los ojos sin rostro* de Georges Franju. Franju me llevó a *Judex*, del cual sólo guardo un recuerdo fantasmagórico, al igual que de *Fantomas*, interpretado por Jean Marais, y de *Diabolik*, un cómic con héroe enmascarado que Mario Bava llevó al cine en los setenta (Ídem: 160).

Como puede apreciarse, y más aún que en el caso de *Carne trémula*, *La piel que habito* parte de una novela de género policíaco (en verdad muy *sui generis* también) para acercarse más, al margen de su reflexión a propósito de la identidad (principalmente, pero no solamente, la sexual), al *fantastique* y el terror. Una vez más, el Almodóvar lector se muestra interesado por el género negro o policíaco; para que a continuación el Almodóvar cineasta lo someta a varias mutaciones hasta convertirlo, como le ocurren a muchos de sus personajes, en *otra cosa distinta*.

4. CONCLUSIONES

El presente artículo pone de relevancia que, por más que sea considerado un *auteur* en la acepción consolidada por la política de los autores expuesta por la redacción de la mítica publicación gala *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta del siglo pasado, y a pesar también de la posterior recepción crítica y mediática de su trabajo –sin duda poderosamente condicionada por dicha política–, en el cine de Pedro Almodóvar resulta de lo más relevante la aportación de la literatura y el cine de género policíaco o *noir*... por más que luego el realizador lo acerque a su propio terreno apropiándose de aquellos temas, episodios y estilemas que considera más afines a sus intereses o más útiles a su propósito, mientras que opte por desechar otros muchos.

Todo ello se hace todavía más palpable en el caso concreto de dos películas como *Carne trémula* y *La piel que habito*, ambas adaptaciones de sendas novelas de género negro

13 Un texto recogido también al completo en Duncan, 2017: 377-391.

14 Almodóvar se refiere a la panorámica de la ciudad de Toledo que abre el film, y que remite a otra muy similar de los créditos iniciales de *Tristana*, la adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós filmada por Buñuel en 1970.

y deudoras en buena parte de la tradición literaria y cinematográfica del mismo. Dos filmes que parten de obras literarias que Almodóvar hace suyas y que se integran con naturalidad en un proceso en busca de la madurez creativa basado en ir despojándose sucesivamente de constantes narrativas y visuales explotadas desde sus inicios. Un proceso este en cuyos albores se integra *Carne trémula*, pues se inició dos años antes de su estreno con *La flor de mi secreto* (1995) y se consolidó justo después de adaptar a Ruth Rendell y de forma definitiva con dos propuestas sucesivas que marcan el cambio de siglo en la trayectoria de su realizador: *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). Por el contrario, cuando en 2011 estrena *La piel que habito*, Pedro Almodóvar parece haberse librado ya de cualquier (auto)imposición, y de su cine se puede esperar lo inesperado. Incluso que cualquier día de estos termine adaptando fielmente una novela negra.

5. FILMOGRAFÍA (MÁS O MENOS) *NOIR* DE PEDRO ALMODÓVAR

1986. *Matador*. *Guion:* Jesús Ferrero y P. Almodóvar. *Intérpretes:* Assumpta Serna, Antonio Banderas, Nacho Martínez, Eva Cobo, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Carmen Maura, Eusebio Poncela, Bibi Andersen, Luis Ciges.
1987. *La ley del deseo*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Fernando Guillén, Manuela Velasco, Nacho Martínez, Bibi Andersen, Helga Liné, Germán Cobos.
1989. *Átame! Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles León, María Barranco, Rossy De Palma, Julieta Serrano, Francisco Rabal, Lola Cardona, Montse G. Romeu, Emiliano Redondo.
1991. *Tacones lejanos*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Victoria Abril, Marisa Paredes, Miguel Bosé, Anna Lizaran, Mayrata O'Wisiedo, Cristina Marcos, Féodor Atkine, Pedro Díez del Corral, Bibi Andersen, Nacho Martínez.
1997. *Carne trémula*. *Guion:* P. Almodóvar, con la colaboración de Jorge Guerricaechevarria y Ray Loriga, según la novela *Live Flesh* de Ruth Rendell. *Intérpretes:* Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Ángela Molina, José Sancho, Penélope Cruz, Pilar Bardem, Álex Angulo, Mariola Fuentes, Yael Be.
2004. *La mala educación*. *Guion:* P. Almodóvar. *Intérpretes:* Gael García Bernal, Fele Martínez, Daniel Giménez Cacho, Lluís Homar, Francisco Maestre, Francisco Boira, Juan Fernández, Nacho Pérez, Raúl García Forneiro, Javier Cámara.
2011. *La piel que habito*. *Guion:* P. Almodóvar, con la colaboración de Agustín Almodóvar, según la novela *Mygale* de Thierry Jonquet. *Intérpretes:* Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo, Eduard Fernández, José Luis Gómez, Blanca Suárez, Susi Sánchez, Bárbara Lennie.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Bibliografía literaria

ALMODÓVAR, P. (1997), *Carne trémula. El guión*, Barcelona, Plaza & Janés.
ALMODÓVAR, P. (2012), *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama.
JONQUET, T. (1984), *Mygale* (Trad. *Tarántula*, Gijón, Júcar, 1986).
RENDELL, R. (1986), *Live Flesh* (Trad. *Carne trémula*, Barcelona, RBA, 2001).

6.2. Bibliografía crítica

Cabello, T. (2020), *Guía para ver y analizar «La piel que habito»*, Valencia, Nau Llibres.

Cabrera Infante, G. (1997), La carne no es Triste, *El País*, 11 de octubre de 1997: https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477571733_017911.html [Consulta: 20 mayo 2021].

Camero Pérez, C. (2011), Desdoblamiento y transformación de la identidad del personaje en *Mygale* de Thierry Jonquet, *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2, pp. 231-252: https://www.researchgate.net/publication/237040386_Desdoblamiento_y_transformacion_de_la_identidad_del_personaje_en_Mygale_de_Thierry_Jonquet [Consulta: 18 mayo 2021].

Duncan, P. (ed.) (2017), *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Köln, Taschen.

Manrubia Pereira, A. M. (2013), *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II): https://eprints.ucm.es/id/eprint/21413/ [Consulta: 18 mayo 2021].

Merino, J. M. (1997), La mirada del narrador: *Carne trémula* (Pedro Almodóvar), *Revista de Libros*, 2.ª época, 1 de diciembre de 1997: https://www.revistadelibros.com/articulos/la-mirada-del-narrador_1 [Consulta: 18 mayo 2021].

Moreno, M. (2009). *Carne trémula* (1997), *Encadenados. Revista de Cine*, 17 de marzo de 2009: https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/87-n-60-pedro-almodovar/1180-carne-tremula-1997 [Consulta: 18 mayo 2021].

Poyato Sánchez, P. (2015), Programas iconográficos en *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), *Anales de la Historia del Arte*, Vol. 25, pp. 283-302: https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/50859 [Consulta: 18 mayo 2021].

Sánchez-Mesa, D. (2015), Plasticidad de la identidad «ciborg» en *La piel que habito, en* P. Poyato Sánchez (ed.), *El cine de Almodóvar. Una poética de lo «trans»*, pp. 172-195: https://pdfcoffee.com/poyato-pedro-el-cine-de-almodovar-una-poetica-de-lo-trans-pdf-free.html [Consulta: 18 mayo 2021].

Sánchez Noriega, J. L. (2017), *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza.

Strauss, F. (2001), *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona, Akal.

Zaragoza Ninet, G. (2016), *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, pp. 323-332: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1430 [Consulta: 18 mayo 2021].