

## CARNE TRÉMULA EN ESPAÑA: UN ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Gora ZARAGOZA NINET

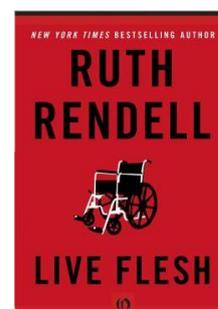
Universitat de València

gora.zaragoza@uv.es

A muscle worked at the corner of his mouth. Chorea, it was called, «live flesh».  
Ruth Rendell, *Live Flesh* (1986)

### 1 Introducción

Frecuentemente comparada con Agatha Christie y Georges Simenon, Ruth Rendell (Londres, 1930) es conocida en Inglaterra como una de las grandes maestras del suspense. Veinte millones de copias vendidas de sus más de sesenta novelas traducidas a más de veinte lenguas, la condecoración de Comendadora del Imperio Británico (CBE) en 1996, más de una veintena de galardones literarios recibidos en Gran Bretaña y Estados Unidos, incluido el *Gold Dagger* de 1986 por su novela *Live Flesh* del mismo año, no parecen, sin embargo, vincular a esta escritora a una literatura seria, crítica, canónica, a menudo relegada a un «mero divertimento para lectores poco exigentes» y como corolario del lamentable estatus del género policiaco en nuestro país (De España, 2000). Este menosprecio contrasta, además, con la traducción de esta autora al castellano. Ruth Rendell no sólo posee una cincuentena de títulos en castellano (es decir que se han traducido más del ochenta por ciento de sus novelas originales), sino que es una autora que ha sido más reeditada en nuestro país que en Inglaterra. *Live Flesh*, publicada en 1986 en Inglaterra no posee ninguna reedición en ese país, mientras que *Carne trémula*, publicada en 1989 en España ha sido reeditada en 1991, 1995, 1996, 1997 (año en que se estrena la adaptación cinematográfica de Pedro Almodóvar), 1998, 1999 y 2001. Destaca, igualmente, la inmediatez de estas traducciones, publicadas sin apenas lapso con el original, la variedad de traductores que se han hecho cargo de esta labor, y el hecho de contar con obras que poseen más de una versión, tendencia que suele darse en una literatura más «canónica».



A estas alturas, resulta difícil cuestionar que Pedro Almodóvar (Ciudad Real, 1949) es uno de los directores de cine español más consolidados e internacionales. El ejemplo perfecto a la vez que paradigmático de cómo un cine muy vinculado a España, puede haberse convertido en un fenómeno global: «experimental and sentimental, universal and provincial, Almodóvar has charted a path from the countercultural margins of his native Spain to an international mainstream» (Epps y Kakoudaki, 2009: 1). La lista de premios recogidos por el cineasta a escala nacional e internacional es incontable. Almodóvar es un género en sí mismo, un destacable representante de la cultura española, y es también un director muy estudiado, como ilustra la voluminosa crítica cinematográfica, periodística y académica en torno a su filmografía. Sus veinticuatro películas no sólo han reportado numerosos éxitos de taquilla y un soplo de aire fresco para un cine español que se encuentra en un estado de alarmante declive, sino que además han inaugurado los más grandes festivales de la industria cinematográfica a nivel mundial y protagonizado las primeras páginas de las revistas más prestigiosas. A pesar de que los «grandes» premios de Hollywood no llegarían hasta finales de los años noventa y principio de este siglo, la crítica parece convenir en que *Carne trémula*, que fue estrenada en España el 10 de octubre de 1997, es una de las películas más sólidas, completas y representativas del cineasta español.

Si bien muchos estudios han recalcado el escaso parecido entre el original y el filme (Poyato, 2012; Acevedo-Muñoz, 2010), otros han atribuido a la novela de Rendell la solidez de la estructura narrativa de la película (Willem, 2002; Torres, 1997). La crítica conviene en que la versión del director español es una adaptación libre de la novela original, algo que el propio director ha confirmado en varias entrevistas. Mientras que Almodóvar lleva a cabo una «españolización» de la novela en el transcurso del hipotexto literario al hipertexto fílmico que afecta a aspectos como contexto socio-político, humor, música, toponimia e incluso cromatismo (Poyato, 2012), lo cual queda ampliamente justificado por esa «libre adaptación» de la novela original (previa compra, sin embargo, de los derechos de autor), la traducción, por su parte, siguiendo la máxima correspondencia con la obra original, se mantiene fiel a éste, preservando la anglicidad y el carácter foráneo de la misma, la flemma, estilo y ambiente británicos tan asociados a la novela detectivesca de Arthur Conan Doyle, dejando intactos aspectos específicos de la cultura de partida como topónimos, nombres propios o direcciones.

El presente trabajo tiene como objetivo transcender consideraciones meramente lingüísticas para abordar un estudio del paratexto implicado en la introducción, difusión y comercialización de la novela, contrastándolo con la crítica en torno a la adaptación cinematográfica en España, que, a su vez, completaría otros estudios en torno a la recepción de Almodóvar dentro y fuera de nuestras fronteras (Martínez-Carazo, 2013; Souto, 2004; Martínez, 1999; Bernades, 1998). En otras palabras: ¿Cómo es la recepción de *Carne trémula* (entendida como novela, guión y adaptación cinematográfica) en España? ¿Qué datos puede aportarnos dicho estudio en cuanto a la recepción de la autora, Ruth Rendell, del cineasta, Pedro Almodóvar, y de la interrelación entre obra y adaptación, autora y cineasta? ¿Podemos hablar de un antes y un después de *Carne trémula* y Ruth Rendell con respecto a la adaptación cinematográfica? ¿Cómo consigue el cineasta a partir de una localización que supone el paso de *Live Flesh* a la adaptación cinematográfica alcanzar la globalización e internacionalización?

Para estudiar la recepción de *Carne trémula* en España, nos basamos en cuatro fuentes principales que componen el corpus de esta investigación. Hemos investigado *Carne trémula* en cuatro periódicos de amplia tirada nacional: *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia* y *ABC*, tomando como ejes temporales 1989, año en que se publica la versión española de *Live Flesh* (1986) en España y el presente. Dicho estudio ha sido complementado con un análisis de material crítico y académico en torno al cuádruple eje *Live Flesh/Carne trémula/Rendell/Almodóvar*.

Para profundizar en esta cuádruple relación, hemos querido igualmente analizar cómo concibe la prensa española el paso de la novela original a la adaptación cinematográfica, aportando datos sobre los pasos intermedios. Una vez detallada en la segunda sección de nuestro trabajo, la metodología llevada a cabo para este estudio, describimos, en la tercera sección, la recepción de *Carne trémula* en España estructurada en cuatro ejes temáticos principales identificados que a su vez se dividen en subtemas o áreas temáticas como veremos en las secciones posteriores:

- 1) Pedro Almodóvar
- 2) Ruth Rendell
- 3) Pedro Almodóvar/Ruth Rendell
- 4) *Carne trémula*, la película

La última sección de nuestro trabajo pretende dar las primeras pinceladas de un primer estudio comparativo centrado en el paso de *Live Flesh* a *Carne trémula* y cómo se describe éste en la prensa y la crítica españolas.

En el caso de la escritora británica analizamos su presencia en la prensa española independientemente de *Carne trémula* para poder así analizar igualmente su recepción: ¿Existe Ruth Rendell en la prensa española previa a la adaptación que hace Almodóvar de su novela? ¿Cómo se introduce, se comenta, se critica y se «vende» a la autora antes y después de *Carne trémula*? En cuanto al eje temporal, se estableció 1986, fecha de la publicación de *Live Flesh* en Reino Unido como fecha inicial y 2013 como fecha final. Este eje temporal nos permitió explorar la mayor o menor presencia de «Carne trémula» con respecto a las fechas más significativas, es decir, 1986, año de la publicación del texto original, 1989, año en que se publica la traducción de la novela en España, y 1997, año en que se estrena la adaptación cinematográfica y fecha de publicación del guión de la película en los *Jet* de Plaza y Janés. El corpus principal de nuestro estudio lo componen cuatro de los diarios más significativos de la prensa española, *El País*, *El Mundo*, *ABC* y *La Vanguardia*, periódicos cuya presencia e importancia se ha mantenido desde los años ochenta hasta el presente. Se eligieron cuatro para contar con el mayor número de recurrencias desde el punto de vista cuantitativo pero también para poder establecer ciertas pautas de aproximación al tema y obtener una perspectiva comparativa por lo que respecta al análisis cualitativo.

## 2. La recepción de *Carne trémula* en España

### 2. 1. Pedro Almodóvar

Si algo parece prevalecer en la presentación y descripción del cineasta manchego en su relación con *Carne trémula* en la prensa española y en la crítica académica y cinematográfica consultadas es su calidad como relator. *Carne trémula* supone la plenitud de Almodóvar como narrador, un «auténtico narrador» (*El País*, 10-10-1997), a menudo tildado de exigente, sensible y con capacidad de reflexión. Esto parece corroborar una de las cualidades que más se destaca de la película en sí, su férrea estructura narrativa y que algunos críticos atribuyen al texto de Rendell. Tanto es así, que a Almodóvar se le achaca su recurso a la novelista inglesa por falta de inspiración (*ABC*, 12-2-1997), hecho que contrasta profundamente con la idea de una adaptación libérrima: «Me inspiré en la novela de Rendell, pero la película es tan libre que ni siquiera hubiera sido necesario pagar los derechos» (cit. en Bernades, 1998) y que analizaremos en detalle en el siguiente apartado. Destacan igualmente la dualidad entre lo local y lo global del cineasta, a menudo descrito con paradojas como «castizo e internacional» (*El Mundo*, 25-1-2000), «universal and provincial» (Epps y Kakoudaki, 2009: 1), cómo alguien tan ligado a España ha conseguido una proyección más allá de esas fronteras —«Almodóvar's films have a curious way of resisting marginalization» (Kinder, 34)—, en la línea de la tesis que anunciábamos en la introducción, y el hecho de que *Carne trémula* suponga el inicio de una globalización a partir de una localización del texto inglés. Dualidad presente en el carácter mismo del cineasta, descrito como uno de los más grandes directores mundiales (Epps y Kakoudaki, 2009: 29), responsable de la renovación de la cinemática y representante del modernismo y del cine de autor, aunque a menudo «soberbio» (*ABC*, 17-10-1997) o «arrogante» (*El Mundo*, 2-2-1998).

### 2. 2. Ruth Rendell

Por lo que respecta a la prensa española, sí parece existir una Rendell antes de la adaptación cinematográfica de *Live Flesh*. De hecho la vinculación de Ruth Rendell con los «grandes» del cine, y sobre todo, un cine de autor, no se inicia con *Carne trémula* y Pedro Almodóvar sino con Claude Chabrol y *La Cérémonie*, estrenada en Francia en 1995, es decir, tan sólo dos años antes del estreno de *Carne trémula* en España, lo cual explica descripciones como «la autora más solicitada del cine» (*El País*, 24-9-1994). *La Cérémonie* está basada en *A Judgement in Stone* (1977). Comparte con *Carne trémula* los matices de *thriller* con tintes sociales. Este carácter social de la escritora inglesa (*El Mundo*, 13-9-1990) es quizá uno de los nexos más importantes con Pedro Almodóvar, de ahí que a menudo se subraye que Barbara Vine (pseudónimo de Ruth Rendell) fuera «idónea» para el cineasta español (*El Mundo*, 22-4-2010). Pero Ruth Rendell tiene una presencia notable en la prensa española más allá de este vínculo cinematográfico. Su destacada posición dentro de la novela detectivesca como «renovadora del género» (*El Mundo*, 31-8-1991) y de la novela negra es palpable en alusiones a la autora como la «dama del crimen» (*El Mundo*, 10-10-1991), a menudo comparada con otras figuras literarias de prestigio: «la respuesta británica a Simenon y Highsmith» (*El País*, 3-7-2000), miembro

del «trío de damas del crimen» (*La Vanguardia*, 23-10-1992) junto a Patricia Highsmith y P. D. James. Ruth Rendell es además una escritora muy prolífica y muy vendida, siempre asociada al término «best-seller» (*La Vanguardia*, 20-10-1989) y es importante destacar que la prensa española es unánime en la defensa de su calidad como narradora, una «narradora excelente», «genial» (*La Vanguardia*, 8-10-1993), una «autora destacable» (*La Vanguardia*, 26-10-1997) que origina artículos en torno a «Escritoras como catedrales» (*La Vanguardia*, 18-9-1998). Sin embargo, esta descripción de Rendell como una escritora notoria desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo se opone diametralmente a otras descripciones que vincularían a la autora con una literatura de distracción para «lectores poco exigentes», responsable de «thrillers menores» (De España, 2000), lo cual podría deberse al estatus del género detectivesco en España y no tanto a la escritora en sí. Género, por otra parte, muy ligado a la cultura de partida, Inglaterra, y predominantemente femenino. Pero lo cierto también es que cuando uno piensa en la gran literatura inglesa, la canónica, la que domina las páginas de antologías y manuales críticos, no piensa en Ruth Rendell. ¿Por qué entonces esta unanimidad por parte de la prensa española en definirla como una autora capital y una pluma única? ¿Se trataría de una maniobra editorial puesto que la mayor parte de artículos periodísticos en torno a Rendell tienen como objetivo divulgar una nueva publicación de la autora en una editorial española? ¿Qué responsabilidad tiene pues la prensa en la proyección de una cierta imagen de un escritor? Otro aspecto destacable es la faceta social de Rendell, quien en su explotación del género va más allá del «who dunnit» (*La Vanguardia*, 3-8-1995), más interesada por la dimensión social de la novela negra (*La Vanguardia*, 25-11-1988) así como la vertiente ideológica (*La Vanguardia*, 24-4-1998) con predominancia del análisis psicológico, la exploración e investigación de la personalidad del criminal y su vínculo con el entorno social, algo eminentemente significativo en Almodóvar igualmente, como analizaremos a continuación.

### **2. 3. Almodóvar en Rendell / Rendell en Almodóvar**

Más allá de consideraciones sobre cómo aborda la prensa española las similitudes y divergencias entre *Live Flesh* y *Carne trémula* que abordaremos en detalle en la última sección, si algo ha dejado patente el estudio de la recepción de *Carne trémula* en la prensa española es los numerosos puntos en común entre autora y adaptador/cineasta. La importancia de la música en la obra de ambos parece ser un denominador común, por diferentes y contextualizadas que éstas sean. Si para Rendell es Mozart quien pone la música a sus relatos, en Almodóvar y en *Carne trémula* son Chavela Vargas, Caetano Veloso o la Niña de la Puebla (Poyato, 2012: 129) quienes marcan el ritmo de la trama. Se aprecia, también, la importancia que ambos otorgan al entorno (*La Vanguardia*, 4-9-1998) como factor de determinismo social, esa «capacidad de observación para analizar las causas profundas que llevan a una persona a transgredir las normas de convivencia social» (*El Mundo*, 10-3-1991). Ambos son autores sociales, en su obra hay alusiones socio-políticas (Martínez-Carazo, 2012: 138) que son significativas y reivindicativas. Si la novela de Rendell se enmarca en la Inglaterra de Thatcher, en la adaptación de Almodóvar está la España posfranquista. En la obra de ambos hay una profundización

psicológica, interesan los mecanismos de la mente, y en ambos predomina el toque de humor, un humor inteligente, ingenioso. Ambos cuentan con una proyección internacional (*La Vanguardia*, 23-2-2001), pero mientras que a Rendell se le asocia con un género muy determinado, la novela negra, el cine de Almodóvar resulta inclasificable.

#### 2. 4. *Carne trémula*, la película

Analizar cómo la prensa española aborda la temática de *Carne trémula* nos ayuda a establecer las discrepancias entre el texto original y la adaptación cinematográfica. España y Madrid son ejes centrales en la localización que realiza Almodóvar, un *leitmotiv* frecuentemente comparado con el Nueva York de Woody Allen. «Madrid es mi pueblo, forma parte de mi vida» (*El Mundo*, 11-10-1997). El Madrid de *Carne trémula* es un Madrid sarajeviano, la capital de los derribos, pero también la esperanza de la democracia. Porque en *Carne trémula* se dan tres épocas de la historia de España y es cuna de referencias intertextuales (Poyato, 2012) que dan significado a la narración. Pero *Carne trémula* es, ante todo, un relato de pasión, carne y cuerpo (Urios-Aparisi) no exento de sangre (*El Mundo*, 10-10-1997).

*Carne trémula*, como Almodóvar, resulta difícil de clasificar (Martínez-Expósito, 1999: 11). Por ello no es raro observar discrepancias en la forma en que la prensa define el filme: «un thriller centrado en el deseo» con tintes de drama y melodrama (*El Mundo*, 30-9-1997), frente a «no es un thriller ni una novela policiaca», descripción que iría más en la línea de la novela de Rendell. El propio Almodóvar conviene en esta pluralidad de géneros o en la dificultad para someterse a uno solo:

No es un film de suspense, ni policíaco, aunque haya policías y disparos con culpables que son inocentes. Tampoco es una secuela de *Arma Mortal*, aunque haya dos policías, uno joven y otro mayor. No es un western crepuscular, aunque me gustaría rodar uno algún día. Tampoco es una película erótica, aunque haya varios polvos explícitos, naturales y didácticos, y la historia transcurre en el terreno del deseo carnal más descarnado. A juzgar por las primeras reacciones, parece que me ha salido un film muy sexy. Desde luego, los protagonistas poseen una presencia arrolladora y un indudable tirón físico. *Carne trémula* 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 (en Bernades, 1998).

Son varios los artículos que tratan de definir el argumento de *Carne trémula*, un triángulo de pasiones y venganzas, donde abundan «sangre, celos y sexo» (*El País*, 30-9-1997), «amor, celos, odio, miedo, culpa» (*El País*, 28-11-2004), una «película de sentimientos» (*La Vanguardia*, 30-9-1997), un «drama tragicómico» (*ABC*, 15-11-1996), un «drama optimista» (*ABC*, 10-11-1997) con un final esperanzador para España (*ABC*, 30-9-1997), fruto de las vivencias de su creador (*ABC*, 12-9-1997), y cuyos «ejes vertebrales son el rencor, el odio, la frustración, la impotencia, la liberación sexual, la idiosincrasia del deseo, el espíritu de superación, el arrojo, la determinación y, por último, ese amor maternal que, aunque no está muy presente explícitamente en la obra, nunca deja de latir» (Sánchez, 2013).

Si bien se han encontrado artículos que dedican especiales a los principales actores de *Carne trémula*, como por ejemplo a la italiana Francesca Neri y a la española Ángela Molina, la prensa

española se hace especial eco del cambio de Jorge Sanz a Liberto Rabal para interpretar el papel masculino protagonista —hecho que interrumpió momentáneamente el rodaje de la película (ABC, 29-1-1997)— y la interpretación de Pepe Sancho, merecedora de un Premio Goya al mejor Actor de Reparto en 1998.

Por lo que respecta al guión de *Carne trémula*, que se publica al poco de su estreno (*El País*, 28-11-1997), la prensa recalca la colaboración de Jorge Guerricaecheverría y Ray Loriga con el cineasta manchego (*El País*, 30-9-1997). La crítica conviene en que se trata de un guión «solidísimo» (Bernades, 1998), con una férrea estructura narrativa.

Lo que la prensa española nos dice del rodaje de *Carne trémula* es imprescindible para ahondar en las diferencias entre la novela original y la adaptación fílmica. La localización que opera Almodóvar al desvincular la novela de Rendell del contexto inglés y situarla en el Madrid posfranquista podría no haberse llevado a cabo pues se proyectaba rodar la película en Londres (*La Vanguardia*, 1-12-1993).

La prensa española define el preestreno de la película como un espectáculo en la Gran Vía de Madrid: «hubo la parafernalia inevitable en cualquier estreno almodovariano, la tropa habitual comandada por Chavela Vargas, varias bellezas de carnes apretadas y un número de famosos imposible de calcular» (*El País*, 2-10-1997), completamente opuesto al estreno en Nueva York donde la cultura se impuso al *glamour*.

Dos meses después de su estreno, la película ya era un éxito de taquilla: «*Carne trémula* avanza a pasos de gigante en taquilla» (*El Mundo*, 6-12-1997), logrando recaudar más de ochenta millones de pesetas (*El Mundo*, 3-5-1998). La prensa recalca la aportación de Almodóvar a la buena salud del cine español: «El cine español avanza gracias a Almodóvar» (*El Mundo*, 18-12-1997). Sin embargo, ni los datos económicos ni la buena crítica consiguen reflejarse en los premios de la Academia de Cine española, pues la película recibe sólo tres candidaturas a los Premios Goya (*El Mundo*, 31-12-1997) y se convierte en un «fracaso» que suscita mucha polémica (*El Mundo*, 1-2-1998; *El Mundo*, 8-2-1998).

Efectivamente, la crítica, eminente positiva desde el estreno de la película e incluso hoy en día a pesar de las siete películas que le han sucedido, algunas de las cuales lograron sellar la globalización del cineasta, no cristalizó en nuestro país en la suma de galardones para Almodóvar. *Carne trémula* fue desde sus inicios definida como «fresca, tierna e intensa» (*El Mundo*, 9-1-1998), una película «excelente» (*El Mundo*, 2-2-1998), «de extraordinaria audacia, precisión y hermosura» que roza la perfección (*El País*, 20-11-2004), una obra «muy maestra» tal vez con «demasiadas metáforas» (ABC, 10-11-1997), donde Almodóvar exhibe «un dominio completo de la técnica» (ABC, 17-11-1997).

### **3. De *Live Flesh* a *Carne trémula***

Cuando analizamos la presencia y tratamiento de *Carne trémula* en la prensa española, constatamos que cada vez que se refiere a la película, se añade que se trata de una adaptación de la novela de Rendell. Pese a que el propio director afirmara en varias entrevistas que se trata de una adaptación tan libre —«libérrima» (ABC, 17-10-1997; *El Mundo*, 12-4-1998)— que ni siquiera hubiera

sido necesario pagar los derechos de autor (*El Mundo*, 18-2-1997), lo cierto es que nunca se hace referencia a *Carne trémula* sin mencionar a Rendell, con afirmaciones similares a la siguiente cita que podría resumir la puntualización que hacen todos los diarios cuando describen la película como un «drama inspirado en la novela de Ruth Rendell» (*El País*, 3-1-1997). La analogía con la novela se mide siempre en términos de mayor o menor fidelidad, criterios similares a la traductología. Almodóvar se confiesa un «traidor» como adaptador (*ABC*, 12-9-1997), resumiendo así su «apropiación» o «vampirización» (Willem, 2002: 115) del texto de la novelista inglesa: «las adaptaciones hay que hacerlas con absoluta infidelidad» (*El País*, 13-10-1997), «como la novela pero pasada por el turmix de mi imaginación» (*El País*, 28-11-1997), «yo la digerí, la hice mía» (*El País*, 13-10-1997), «Almodóvar devoró la urdimbre literaria de fondo, se tragó el libro y no dejó en pantalla rastro de él» (Bernades, 1998).

La localización o «españolización» que opera el cineasta en su paso del texto de Rendell a la adaptación cinematográfica es, ante todo, un proceso reconocido: «estoy más español que nunca en una película basada en una novela muy inglesa» (*El País*, 13-10-1997), «*Live Flesh* is an intense drama, baroque and sensual (totally independent from the Ruth Rendell novel which inspires it) that partakes both of the thriller and the classic tragedies» (Martínez-Carazo, 2013: 11), fruto del arraigo del cineasta con su tierra: «sólo puedo hablar de lo que conozco». La prensa española comparte las palabras del cineasta: «no me acuerdo de ella en ningún momento de *Carne trémula* [...]. El recorrido de ese territorio le pertenece exclusivamente a Almodóvar [...]. Nos está hablando de su autónoma visión del mundo» (*El Mundo*, 19-10-1997), «nada que ver con la película» (*La Vanguardia*, 2-2-1999). Por otra parte, esa «recreación libre, con adaptación de motivos y personajes al contexto español» (Martínez Expósito, 1999: 6), se operó de manera progresiva. En efecto, la prensa se hace eco del cambio de un Londres inicial a Madrid como escenario para la *Carne trémula* de Almodóvar (*El País*, 13-10-1997): «ha cambiado el marco de la historia» (*ABC*, 17-10-1997). Para su adaptación, Almodóvar no trabajó a partir de la novela original ni la traducción al castellano de 1989, sino a partir de una adaptación de Macpherson, guionista de la BBC (*El Mundo*, 2-7-1994). Españolizado el título, completamente fiel al de la traducción de Javier Alfaya y Barbara McShane, que podría haber sido en un principio «Carne de Cañón», el marco geográfico y el contexto socio-político, así como las incontables referencias intertextuales (Poyato, 2012) o incluso elementos también asociados a las culturas de partida y llegada —el autobús de *Carne trémula* por el metro de *Live Flesh* (Acevedo-Muñoz, 2010: 95)—, también existen importantes divergencias relativas al género: la *Carne trémula* de Almodóvar «no es un thriller ni una novela policiaca» (*El País*, 19-11-1997). Los cambios afectan igualmente a los personajes: el Víctor de *Carne trémula* no es un violador, por ello debe triunfar al final de la película (Willem, 2002: 117), un final esperanzador que refleja la posibilidad de una nueva España. Por el contrario, la novela original termina con la muerte de Victor: «Victor died this afternoon, Claire said. About three this afternoon, they said» (Rendell, 1986: 271). La divergencia esencial del final de texto y adaptación no reflejan, sin embargo el inicio de ambos que se originan con

el «shooting incident» (Willem, 2002: 116). También los personajes secundarios y episódicos de *Carne trémula* están más amarrados (Souto, 2004: 1).

#### 4. Conclusiones

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. Por poner otro ejemplo, a raíz del estreno de la película, la cadena de televisión TV3 comenzó a emitir la mini-serie «Els Misteris de Ruth Rendell». Igualmente, basta con echar un vistazo a las portadas de las diversas ediciones de *Live Flesh*, y a aspectos como la simbología de ciertos objetos, elecciones cromáticas o tipografía, para entender por qué el cineasta manchego vio en la novelista británica y en el texto una fuente de inspiración.

Esta primera aproximación a un estudio de la recepción de *Carne trémula* en la prensa española nos ha permitido puntualizar diversos aspectos: en primer lugar, la importancia que tiene la prensa en la proyección de una cierta imagen de un autor, ya sea escritor o cineasta. También nos ha permitido corroborar la enorme influencia de la industria cinematográfica sobre la literaria. Las numerosas ediciones de *Carne trémula* a partir de 1997, año en que se estrena la película, y así hasta el presente, es otra prueba de ello. Pese a que no se han observado importantes diferencias cualitativas entre los cuatro periódicos consultados, sí podríamos afirmar que las críticas más negativas hacia el cineasta manchego se concentraron en el diario *ABC* donde se le acusa de falta de inspiración (*ABC*, 12-2-1997) y de «soberbio» (*ABC*, 17-10-1997). También se ha observado que el diario *El Mundo* insistía más en la proyección internacional del cineasta dedicando diversos artículos al éxito de Almodóvar y de *Carne trémula* en los festivales de cine de París (*El Mundo*, 7-4-1998), Cannes (*El Mundo*, 24-5-1999), La Habana (*El Mundo*, 4-12-1997), Nueva York (*El Mundo*, 15-1-1998; *El Mundo*, 14-10-1997) y en la prensa extranjera, como por ejemplo en el alemán *Die Welt* (*El Mundo*, 30-3-2000) o en *The New York Times* (*El Mundo*, 11-10-1997). Sería interesante ampliar este estudio analizando cómo trata la prensa española la recepción de *Carne trémula* fuera de nuestras fronteras, para asimismo contrastarla con la recepción de la misma en Reino Unido, es decir, cómo reaccionó la prensa y la crítica británicas frente a la adaptación/españolización de un texto de una escritora que aunque no canónica, ocupa un lugar importante en su género. Este análisis podría completarse igualmente con un análisis de la recepción de *Carne trémula* en la prensa americana, y servir así como complemento de trabajos más amplios en torno al conjunto de la acogida de Almodóvar en la prensa de Estados Unidos (Martínez-Carazo, 2013).

El estudio de la recepción en la prensa española del paso de *Live Flesh* a *Carne trémula* merecería igualmente una profundización, un análisis más exhaustivo de los cuatro, véase, cinco textos que componen *Carne trémula: Live Flesh* (la novela original), *Carne trémula* (la traducción al castellano), *Carne trémula* (el guión de la película), *Carne trémula* (la película) e incluso la adaptación de MacPherson para la BBC en la que se basó el cineasta manchego.

## Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, E. (2010): «Ensayo trémulo: Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar», *Letras Peninsulares* 22/1 (2010), pp. 91-105.
- ALMODÓVAR, P. (1997): *Carne trémula. El guión*. Barcelona, Plaza y Janés.
- BERNADES, H. (1998): «El día que Almodóvar se animó a hablar de Franco», *Página 12* (20-5-1998), en <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-05/98-05-20/pag26.htm> (última consulta, 24-9-2016).
- DE ESPAÑA, R. (2000): «La inquietante señora Rendell», *El País* (3-7-2000).
- DEVENY, T. (2001): «*Carne trémula*: An Almodovaresque Screen Adaptation», *West Virginia University Philological Papers*, 47, pp. 129-136.
- EPPS, B. - D. KAKOUDAKI, eds. (2009): *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KINDER, M. - P. ALMODÓVAR (1987): «Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar», *Film Quarterly*, 41/1, pp. 33-44.
- LLEDÓ, E. (1997): *Dona Finestrera*. Barcelona, Laertes.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. (1999): «Pedro Almodóvar, *Carne trémula* y la retórica autorial», *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 1, pp. 1-22.
- MARTÍNEZ-CARAZO, C. (2012): «Cine, Literatura y Política», en Barbara ZECCHI, ed., *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 137-157.
- (2013): *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- MORENO PEINADO, A. (2005): «La traducción de la intertextualidad en textos audiovisuales: a la búsqueda de una metodología», en M.<sup>a</sup> Luisa ROMANA GARCÍA, ed., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid, AIETI, pp. 1207-1217.
- POYATO, P. (2012): «Referencias intertextuales de *Carne trémula*», *ZER*, 17/32, pp. 121-139.
- RENDELL, R. (1986): *Live Flesh*. London, Century Hutchinson.
- (1989): *Carne trémula*. Trad. Javier Alfaya y Barbara McShane. Barcelona, Plaza y Janés.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, P. (2013): «*Carne trémula*», *Se rueda* (3-7-2013), en <http://serueda.wordpress.com/2013/03/07/carne-tremula/> (última consulta, 24-9-2016).
- SOUTO PACHECO, J. A. (2004): «El amour fou, según Almodóvar», en *Miradas de Cine. Estudio Pedro Almodóvar*.
- TORRES, R. (1997): «Sangre, celos y sexo definen *Carne trémula*», *El País* (3-9-1997).
- URIOS-APARISI, E. (2010): «The Body of Love in Almodóvar's Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts», *Metaphor and Symbol*, 25, pp. 181-203.
- WILLEM, L. (2002): «Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne trémula*», *Literature/Film Quarterly*, 30/2, pp. 115-118.