

## Juan Antonio Bardem y *El poder del deseo*: una adaptación a medio camino entre el cine negro y el cine comercial\*

Juan Antonio Bardem and *El poder del deseo*: An adaptation halfway between film noir and commercial film

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO\*\*

### Resumen

*El artículo analiza el proceso de adaptación por el que se trasvasó al medio fílmico, con el título de El poder del deseo, la novela de Manuel de Pedrolo Joc brut. Para ello, además de analizar sus principales características, sitúa la película en la trayectoria cinematográfica de Juan Antonio Bardem y en el contexto histórico y cultural de los últimos años de la dictadura franquista.*

### Palabras clave

*Juan Antonio Bardem, Manuel de Pedrolo, Tardofranquismo, Cine español, Literatura Comparada.*

### Abstract

*The article analyzes the adaptation process by which it was transferred to the film medium, with the title of El poder del deseo, the novel by Manuel de Pedrolo Joc brut. To do this, in addition to analyzing its main characteristics, it places the film in Juan Antonio Bardem's cinematographic trajectory and in the historical and cultural context of the last years of the Franco dictatorship.*

### Keywords

*Juan Antonio Bardem, Manuel de Pedrolo, Late Francoism, Spanish Movie, Comparative Literature.*

\* \* \* \* \*

Prácticamente todas las aproximaciones críticas a la obra de Juan Antonio Bardem han insistido en el desequilibrio de su trayectoria, oscilante entre una primera parte de corte neorrealista y con una marcada vocación de crítica social, en la línea de lo propugnado por las Conversaciones de Salamanca, y una segunda que, con algunas excep-

---

\* Este artículo forma parte de la actividad del proyecto de investigación HAR2017-85392-P de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

\*\* Profesor Titular de la Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: zapa@usal.es.

ciones, se orientó más hacia los dictados del gran público. Para Sánchez Noriega, de hecho, a partir de mediados de la década de 1960, *buena parte de sus películas son obras comerciales que realiza para sobrevivir*.<sup>1</sup> En parecidos términos se ha expresado Cerón Gómez, quien afirma que después del impacto de títulos referenciales como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956), en la filmografía del director *se extiende una etapa de cine anodino, de encargo, puramente comercial*.<sup>2</sup> La irregularidad de esta segunda fase de su obra, y el cambio de valoración crítica y académica que supuso respecto a la primera, ha sido explicada por Gubern aludiendo a que *pese a que dispuso de grandes medios materiales*, Bardem hubo de enfrentarse a las particularidades del *cine espectáculo destinado a atraer a grandes públicos (...), un género lleno de trampas a las que no fue capaz de sustraerse*.<sup>3</sup>

Teniendo en cuenta este breve contexto puede entenderse la recepción de su decimosexto largometraje, *El poder del deseo* (1975), que combinó el éxito comercial con el desprecio de la crítica.<sup>4</sup> Sin ánimo de exhaustividad, José Enrique Monterde señaló al referirse a la película en las páginas de *Film. Guía que la ausencia de rigor se acostumbraba a pagar con la vaciedad*,<sup>5</sup> mientras que la crítica publicada en *La Vanguardia* la definió como una *mera cinta de consumo en la que no era necesario buscar sutilidades*.<sup>6</sup> No en vano, atendiendo a su condición de película comercial, fue rodada en inglés y tuvo entre su elenco de intérpretes al británico Murray Head para favorecer su distribución internacional.

Ahora bien, más allá de incardinar la película en la trayectoria de su director, a la hora de valorarla convendría también aludir a su condición genérica y a la forma en la que, partiendo de un argumento tomado de la novela de Manuel de Pedrolo *Joc brut* (*Juegos sucios*, 1965),<sup>7</sup> *El poder del deseo* se inserta en el muy particular contexto cinematográfico del tardo-franquismo. En ese sentido, resulta imprescindible tener en cuenta que

<sup>1</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002, p. 387.

<sup>2</sup> CERÓN GÓMEZ, J. F., *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, p. 15.

<sup>3</sup> GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2005, p. 414.

<sup>4</sup> La película llegó a permanecer casi varios meses en las carteleras de Madrid, pese a la petición de diversas asociaciones religiosas de prohibir el filme por la reiteración de escenas eróticas.

<sup>5</sup> CERÓN GÓMEZ, J. F., *El cine de...*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>6</sup> MARTÍN ESCRIBÁ, A., "Juegos sucios: Manuel de Pedrolo, Juan Antonio Bardem y el caso de *El poder del deseo*", en Pardo, P. J. y Sánchez Zapatero, J. (coords.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 161-166, espec. p. 162.

<sup>7</sup> Curiosamente, en 1975 se estrenó otra adaptación de una obra de Pedrolo: *La respuesta* (José María Forn), basada en *M'enterro en els fonaments* (1967). Aunque se rodó en el año 1969, por problemas con la censura no pudo estrenarse, en una versión mutilada y con numerosas modificaciones, hasta seis años más tarde. Asimismo, su título original, idéntico al de la novela de la que partía, hubo de ser modificado primero por el de *La contestación* y después, y ya definitivamente, por el de *La respuesta*.

buena parte de las características del filme, así como las modificaciones respecto a la fuente literaria de la que parte, han de entenderse poniéndolas en relación con las propuestas de liberalización y el alivio de la presión censora que supuso la llegada de Rogelio Díez a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, la realización de la película en los últimos meses de vida de Franco —de hecho, se estrenó solo diez días antes de su muerte— y la proliferación en la producción española de títulos que, como los del “landismo”, precedían la inminencia del fenómeno del “destape”, de gran popularidad durante los últimos años de la década de 1970 y los primeros de la de 1980.

Semejante contexto histórico y cultural provoca que la película, en su condición de hito excepcional en un contexto en el que el género perdía importancia en la industria ante el empuje de la comedia popular o el *spaghetti western*,<sup>8</sup> se sitúe a medio camino entre dos de las más fructíferas etapas de desarrollo del cine negro español. Por un lado, en el momento de su estreno ya había quedado superada la tradición clásica que había caracterizado la filmografía de la década de 1960, en la que, dentro de un corpus que rozaba la centena, destacaron cintas como *Regresa un desconocido* (Juan Bosch, 1961), *La ruta de los narcóticos* (José María Forn, 1962), *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963) o *El salario del crimen* (Julio Buch, 1964). A diferencia de lo sucedido en los años de la posguerra, en los que la mayoría de películas de género, encuadradas habitualmente en el subgénero procedimental, se centraron en el retrato triunfante de la actividad policial para lanzar un inequívoco mensaje de apoyo al régimen, en la cinematografía de los años sesenta se produjo un paulatino giro hacia la figura del delincuente profesional, dando así visibilidad a una serie de problemáticas inexistentes durante mucho tiempo para la propaganda oficial. Pese a esa innovación, la presión de la censura provocó que en casi todos los casos se concluyera reforzando el habitual mensaje moralizante del franquismo y trasladando el tópico mensaje de que “el criminal nunca gana”. Desde un punto de vista formal, las películas adoptaron los estilemas del cine negro clásico, cuya recepción se intensificó en España gracias a la llegada de filmes extranjeros, tanto estadounidenses como europeos, procedentes en muchos casos de los sucesivos convenios que se firmaron con Italia, Francia y Alemania. Según

---

<sup>8</sup> Tal y como ha estudiado López Sangüesa, en el cine del tardofranquismo hay una *acusada propensión a hibridar entre sí elementos propios de géneros dispares*, lo que dificulta la identificación con el cine negro de muchas de las películas de la época que utilizan de forma tangencial algunos de sus resortes temáticos, expresivos o argumentales [LÓPEZ SANGÜESA, J. L., “Cine policíaco del tardofranquismo: el thriller en el ‘periodo oscuro’ del cine español (1969-1975)”, *Documentación de Ciencias de la Información*, 38, 2015, pp. 265-284, espec. p. 277].

Espelt,<sup>9</sup> la influencia del género norteamericano no se limitó a la adopción de recursos argumentales o estéticos —entre los que tuvieron especial relevancia el uso de escenarios urbanos vinculados con el submundo de hampa y marginalidad— o a la irrupción de una ligera vocación crítica y disidente, sino que también afectó al modo en que las películas españolas se publicitaron y presentaron al público a través de carteles que imitaban los modelos hollywoodienses.

Frente a ese clasicismo canónico, *El poder del deseo* supuso el primer paso de un procedimiento que, con la llegada de la Transición, terminaría por convertirse en tendencia: el borrado sistemático de las marcas genéricas en las adaptaciones literarias y, en consecuencia y en su caso concreto, la difuminación de los recursos expresivos y temáticos del cine negro. Aunque, según Montoussé Vega, la utilización de este mecanismo fue consecuencia directa de la pretensión del Real Decreto de Protección a la Cinematografía de 1983 —la popularmente conocida como “Ley Miró”— de apostar por una *estandarización estilística* y de *homogeneizar un tipo de cine preciosista*,<sup>10</sup> lo cierto es que el proceso adaptativo que planteó Bardem —para el que contó con la colaboración de Rafael Azcona— anticipó lo que años después sería frecuente en las películas que se hicieron tomando como base los argumentos de novelas negras de autores como Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Eduardo Mendoza, Jorge Martínez Reverte o Francisco González Ledesma, gracias a las que el cine de género volvió a vivir un periodo de esplendor a comienzos de la década de 1980.

Sorprende este voluntario alejamiento de los cánones clásicos y de los recursos genéricos más reconocibles si se tiene en cuenta que el argumento de la película se encuadra en una de las más codificadas variantes del cine negro, la habitualmente denominada “criminal”, caracterizada por presentar *ficciones que sitúan al (...) hombre corriente de la calle en el centro de sus esquemas argumentales*,<sup>11</sup> y por tener su origen en la producción literaria de novelistas de la mitad del siglo XX como James M. Cain, autor de varias obras que terminaron por ser llevadas al cine y, en algunos casos, alcanzar la categoría de referentes ineludibles del género como *Perdición (Double Indemity, 1944)* o *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, 1946)* —dirigidas, respectivamente, por Billy Wilder y Tay Garnett—.

<sup>9</sup> ESPELT, R., *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes, 1998, pp. 26-28.

<sup>10</sup> MONTOUSSÉ VEGA, J. L., “El borrado de marcas genéricas en las adaptaciones de novela negra en el cine socialista de los años ochenta”, en Martín Escribá, A. y Sánchez Zapatero, J. (eds.), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Santiago de Compostela, Andavira, 2018, pp. 389-396, espec. p. 390.

<sup>11</sup> HEREDERO, C. y SANTAMARINA, A., *Antología del relato policial*, Barcelona, Vicens Vives, 2002, p. 1.996.

Buen conocedor de la tradición literaria estadounidense en su condición de director de la colección editorial “La cua de palla”,<sup>12</sup> Manuel de Pedrolo utiliza en *Joc brut* la estructura típica de las novelas criminales, estructurada alrededor de un triángulo amoroso cuyas tensiones se convierten en eje central de la acción y cuyos vértices representan tres arquetipos perfectamente identificables: el del ciudadano convencional que, arrastrado por la pasión que siente por una mujer y, en menor medida, por la codicia, termina arrastrándose hacia el asesinato; el de la *femme fatale*, cuya dualidad respecto al deseo condiciona toda la acción, pues es quien induce a los demás al delito para conseguir sus objetivos al mismo tiempo que se convierte en objeto de deseo por parte del resto de protagonistas; y el del antagonista, opresor de la mujer y, por tanto, quien impide a esta y a su amante cumplir sus deseos. Este esquema triangular está en la base de la novela, una narración retrospectiva que desde su primera línea evidencia cómo el proceso de fascinación que Xavier siente por Juna está cargado de fatalismo: *De no ser por sus piernas no habría pasado nada. (...) Nunca había visto unas piernas tan maravillosas. Ni unas rodillas tan bonitas. (...) Me quedé embobado mirándola.*<sup>13</sup> La atracción por la mujer, a la que conoce de manera casual en un autobús urbano, lleva al protagonista masculino a intentar concertar varias citas con ella. Cuando, en el transcurso de una de ellas, consigue besarla, afirma que fueron *sus labios, hoy de un rojo encendido, [los que] me arrastraron.*<sup>14</sup>

Establecido ya el poder que Juna ejerce sobre él, y presentado Xavier como un guiñapo controlado a su merced, se expone el caso criminal: tras obtener una respuesta afirmativa después de preguntarle si estaría dispuesto a hacer cualquier cosa por ella, la protagonista de la novela le propone asesinar a su tío, con el que convive. De ese modo, se acabaría el tormento en que este ha convertido la vida de Juna —*es un sádico*,<sup>15</sup> llega a decir de él—, quien, además, recibiría una gran cantidad económica al ser la única beneficiaria de la herencia y podría vivir su amor con él. Una vez presentado el proyecto, se plantea el dilema moral para Xavier, que se debate entre seguir sus instintos y matar a un hombre al que ni siquiera conoce para hacer feliz a su amada o ser fiel a su moral y negarse a hacerlo. La pasión termina por decantar la balanza y, finalmente, el protagonista accede a la petición. Según el plan previsto por Juna, mata

---

<sup>12</sup> “La cua de palla” fue una colección editorial en catalán de Ediciones 62 especializada en novela negra que publicó, en muchos casos por primera vez en España, obras de autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy, etc.

<sup>13</sup> PEDROLO, M., *Juegos sucios*, Barcelona, Península, 1972, p. 7.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 29.

a su tío —haciendo pasar el crimen por suicidio— y deciden no verse durante una temporada para no levantar suspicacias. Carcomido por el arrepentimiento, Xavier no para de preguntarse en todo ese tiempo sobre la conveniencia de su decisión. Sus dudas se acrecientan cuando Juna falta a la cita concertada meses después del crimen hasta llegar a la convicción, tras una breve investigación, de que todo lo que le había contado era mentira,<sup>16</sup> y que no ha sido más que un instrumento en manos de una auténtica “mujer fatal”. Sintiendo humillado y utilizado, busca a Juna hasta que, cuando la encuentra, ambos son detenidos por la policía.

En líneas generales, *El poder del deseo* trasvasó de forma fiel al cine la trama de la novela de Pedrolo,<sup>17</sup> aunque modificó sus dimensiones espaciales y temporales: por un lado, frente a la exclusividad del escenario barcelonés de la novela, buena parte de la película transcurre en Madrid; por otro, la historia dejó de ambientarse en la posguerra para situarse en 1975, cumpliendo así con la idea de modernidad y ruptura con el pasado que caracteriza a buena parte del cine del tardofranquismo. Además, se incluyeron nuevos personajes, se modificaron algunas secuencias que no implicaban alteraciones estructurales y, sobre todo, se llevaron a cabo cambios sustanciales en el tratamiento de la relación amorosa entre sus dos protagonistas. De hecho, a pesar de que tanto Pedrolo como Bardem calificaron de *horroroso*,<sup>18</sup> el título de *El poder del deseo* que hubo de llevar la película al estar ya registrado el de *Juego sucio* por José Antonio de la Loma, resulta muy oportuno que la película no se llame igual que la novela. Semejante pertinencia —que no oculta que el título tiene mucho de estereotipado y manido— viene dada por la gran cantidad de escenas eróticas y por la continua exhibición del cuerpo desnudo de su protagonista, Marisol, quien por aquel entonces, y tras su participación en películas como *La corrupción de Chris Miller* (1973), del propio Bardem, intentaba superar su etapa de estrella infantil y consolidarse como actriz. Su personaje encajaba a la perfección en el estereotipo de *femme fatale* configurado por el cine clásico norteamericano, uniendo a su belleza y su capacidad de seducción una desmedida ambición y una absoluta falta de escrúpulos. La presencia de la famosa actriz en la película no solo

---

<sup>16</sup> Descubre, entre otras cosas, que no ha matado al tío de Juna, sino a su marido, y que ha sido utilizado por esta y su amante desde el principio.

<sup>17</sup> Para profundizar en el proceso adaptativo, y en su relación con el fenómeno de la adaptación literaria en el cine español del tardofranquismo, véase SÁNCHEZ ZAPATERO, J., “En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975)”, en Pérez Bowie, J. A. (ed.), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Madrid, Libros de la Catarata, 2013, pp. 256-298.

<sup>18</sup> MARTÍN ESCRIBÁ, A., “Juegos sucios...”, *op. cit.*, p. 163.



Fig.1. Cartel de El poder del deseo (Juan Antonio Bardem, 1975).



contribuyó a su masivo éxito popular —acrecentado por el reportaje fotográfico que protagonizó, ya en 1976, cuando el filme apuraba su últimas semanas en la cartelera, para la revista *Interviú*—, sino que también fue la base de una de las más curiosas innovaciones de la película respecto a la novela: el juego intertextual que supone que los dos personajes vayan al cine a ver una película titulada *Un beso de amor*, interpretada por Pepa Flores y dirigida por Juanito Bardem.

La adición de las secuencias eróticas cambió por completo el tema de la película respecto al de la novela, aun sin tener apenas consecuencias para el desarrollo del argumento ni para los acontecimientos de la historia. Si en la obra de Pedrolo lo fundamental era la introspección psicológica del narrador y protagonista, corroído por el deseo, el arrepentimiento y las dudas, en la de Bardem se pone el foco en la relación pasional entre los dos personajes principales —y, por tanto, en el “poder del deseo” al que hace referencia el título—. La complejidad de Xavier en la novela, expresada con facilidad gracias a su condición de narrador homodiegético, se pierde por completo en la película —donde, debido al cambio de localización de Barcelona a Madrid, pasa a ser Javier—, que lo muestra como una simple marioneta rendida a los encantos del personaje interpretado por Marisol, tal y como se presentaba en el cartel original de la película [fig. 1].

La humillante sensación del personaje de haber sido utilizado por Juna se evidencia desde las primeras escenas del filme, que lo muestran esposado en un coche de la policía soportando las risas de los agentes que lo custodian mientras le cuentan toda la verdad de los acontecimientos en los que se ha visto involucrado, le increpan y le reprochan haber sido engañado por la mujer. A partir de esa secuencia —alterada por la censura, al igual que varias escenas eróticas y algunos diálogos soeces, por mostrar la brutalidad con la que uno de los policías golpea a Javier cuando este les reprocha su actitud— se produce un salto temporal anacrónico que lleva al comienzo de la historia, al momento en que los dos personajes principales se conocen. La novela, como se ha apuntado, tiene esta misma estructura temporal retrospectiva, pero en ella no se identifica hasta el final el lugar, el momento y el contexto desde que el que Javier está relatando los acontecimientos. Se sabe que es un tiempo futuro respecto a la historia, pero se desconoce que ha sido apresado, con lo que se mantiene una intriga sobre la resolución del caso —y, por tanto, sobre el futuro del personaje— que no aparece en la película.

La adaptación provocó uno de los habituales rifirrafes entre escritor y director. Manuel de Pedrolo quedó absolutamente horrorizado con la película, de la que dijo que era un *desastre*. Calificó el guion de *mediocridad*



*impropia de un director de prestigio*,<sup>19</sup> y cuestionó, en una extensa carta que se publicó en el periódico *Diario de Barcelona* la misma semana del estreno del filme en la capital catalana, todas las modificaciones que Bardem y Azcona introdujeron en su historia original. También acusó a los dos guionistas de no haber entendido nada de su novela y de haber creado una película llena de irrealidad. Asimismo, se lamentó por su ingenuidad al firmar un contrato de cesión de los derechos cinematográficos y para la televisión de su novela con Isasi Producciones Cinematográficas —que vendería después esos derechos a Serafín García Trueba, responsable de la producción final de la película— en el que se reconoció la potestad de los guionistas que esta empresa creyera oportuno designar *para introducir las variaciones argumentales y de diálogo que crea convenientes*. Su decepción por lo acontecido se incrementó cuando supo que, con la compra de los derechos por parte de García Trueba, tenía que haber recibido un dinero que Isasi Producciones Cinematográficas le negó, lo que le obligó a llevar el caso a los tribunales.

Ahora bien, más allá de la polémica que rodeó su recepción, lo interesante de *El poder del deseo* reside en el modo en que ejemplifica los cambios que propició el periodo del tardofranquismo en el tratamiento de los géneros cinematográficos y de las fuentes literarias hipotextuales. Alejándose de cualquier tipo de seguidismo reverencial, y trascendiendo los condicionamientos de unos y otros, la traslación fílmica planteada por Bardem tuvo como *objeto contextualizar socialmente la trama* [haciendo] *especial incidencia en los aspectos escabrosos de la historia*,<sup>20</sup> demostrando con ello cómo el ligero aperturismo de los últimos años del régimen, y la consiguiente relajación de la censura, permitieron abordar cinematográficamente cuestiones vetadas hasta entonces. El propio Bardem fue consciente de ello y, ante los reproches de quienes le reprochaban estar dedicándose a hacer un cine alimenticio alejado de la maestría de sus primeras obras, no tuvo reparos en confesar que él no era más que un “asalariado” que daba a los espectadores lo que demandaban: *El público acude al cine cuando se le llama y ahora pide sexo y violencia*.<sup>21</sup> Trascendiendo su carácter provocador, tales declaraciones resultan sintomáticas para entender cómo el tratamiento del cine negro y la utilización como base del texto de Pedrolo, en consonancia con lo que ocurrió en el panorama fílmico de los últimos años de la dictadura, no estuvieron *determinados por los valores literarios ni por las posibilidades que sus historias pudiesen brindar*

---

<sup>19</sup> MARTÍN ESCRIBÁ, A., “Juegos sucios...”, *op. cit.*, p. 163.

<sup>20</sup> CERÓN GÓMEZ, J. F., *El cine de...*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>21</sup> MARTÍN ESCRIBÁ, A., “Juegos sucios...”, *op. cit.*, p. 163.

*para una reflexión ideológica sobre el clima político y social (...), sino exclusivamente por la explicitud de sus argumentos en el terreno sexual.*<sup>22</sup> Así se entiende que, pese a la deuda de su tema con las historias clásicas del género, *El poder del deseo* terminara por convertirse, más que en una película de cine negro, género al que se vincula solo de forma tangencial por cuestiones argumentales y por el uso de ciertos personajes estereotípicos, en un filme de pretensiones básicamente comerciales que intentó aprovechar el resquebrajamiento del monolitismo ideológico y moral de los últimos estertores del régimen.

---

<sup>22</sup> PÉREZ BOWIE, J. A., “Presentación”, en Pérez Bowie, J. A. (ed.), *La noche se mueve...*, *op. cit.*, pp. 9-11, espec. p. 10.