

PROCESO A JAMES BOND

Análisis de un mito

(Il Caso Bond)

Lietta Tornabuoni

Oreste del Buono

Umberto Eco

Romano Calisi

Furio Colombo

Fausto Anonini

G. B. Zorzoli

Andrea Barbato

Laura Lilli

1965

Traducido al castellano por Nicolás Llaneras, del original italiano, IL caso Bond, publicado por Valentino Bompiani, Milano.

Veinte millones de personas han comprado los libros de Ian Fleming, lo cual supone unos cien millones de lectores. Es muy probable que otros cien millones hayan contemplado en las pantallas las películas del agente 007. James Bond, con sus armas, cigarrillos, automóviles y trajes especiales, con sus bebidas alcohólicas, sus aviones, sus hoteles de lujo y sus mujeres-objeto, en el típico contexto de cinismo y violencia que acompaña habitualmente sus intervenciones, comparece en el banquillo de los acusados.

SUS JUECES: Lietta Tornabuoni (periodista), traza una descripción general del fenómeno; Oreste del Buono (escritor), estudia la evolución de los personajes policíacos, desde los héroes de la narrativa ochocentista hasta 007, Umberto Eco (crítico de arte), examina la trama y el estilo de Fleming; Romano Calisi (sociólogo), estudia con base etnológica la función fabulesca de este tipo de narraciones; Furio Colombo (escritor), examinando las mujeres de Bond, descubre en el mismo 007 un típico modelo de la civilización industrial contemporánea; Fausto Antonini (licenciado en Filosofía y especialista en estudios freudianos), investiga las raíces inconscientes del éxito de James Bond, mediante un psicoanálisis de 007, del autor de 007 y de los espectadores de 007; G.B. Zorzoli (físico nuclear), controla científicamente la veracidad de los inventos técnicos citados en estas novelas; Andrea Barbato (periodista), establece un paralelo entre lo inverosímil «bondiano» y lo verosímil, o sea lo que ocurre verdaderamente en la política internacional; Laura Lilli (licenciada en Filosofía), hace un resumen de lo más interesante que a este respecto ha sido publicado por la crítica internacional.

Índice

Introducción.....	5
1. Un fenómeno de costumbres	
- por Lietta Tornabuoni.....	7
2. De Vidocq a Bond	
- por Oreste del Buono	20
3. La estructura narrativa en Fleming	
- por Umberto Eco	33
4. Mito y deshistorificación en la epopeya de James Bond	
- por Romano Calisi.....	56
5. Las mujeres de Bond	
- por Furio Colombo	64
6. Psicoanálisis del 007	
- por Fausto Antonini.....	74
7. La técnica en el mundo de James Bond	
- por G. B. Zanzoli	85
8. Lo creíble y lo increíble en las películas de 007	
- por Andrea Barbato	91
9. James Bond y la crítica	
- por Laura Lilli	98

Introducción.

SI FUERA EL CASO DE HACER DE ELLO UN CASO

El benévolo lector lea al menos el primero y el último capítulo de este libro. En el primero, se cuenta qué ha sucedido y qué está sucediendo en el mundo, a nivel de las costumbres, en torno a los libros y a las películas de James Bond. En el último se intenta, sin agotarla, una reseña de todo aquello que la crítica responsable (se excluyen las informaciones de variedades de los periódicos, las noticias de los diarios, las transmisiones televisivas) ha dicho y continúa diciendo sobre el mismo argumento.

Cuando un fenómeno alcanza estas proporciones y da ocasión a interpretaciones tan diversas, constituye sin duda «un caso». Y un «caso» que afecta a una masa tan grande de personas merece ser examinado.

Es lo que hemos intentado hacer con los nueve ensayos de este volumen. Así, después del escrito introductivo de Lietta Tornabuoni, que examina el «bondismo» como un fenómeno y a James Bond como un «modelo» de costumbres, Oreste del Buono traza la genealogía de este personaje, interpretando la historia del género amarillo desde los maestros del siglo pasado hasta nuestros días. Umberto Eco analiza la estructura narrativa de las novelas de Fleming, llevándole a algunas oposiciones elementales que idealmente son recogidas y profundizadas en clave etnológica por Romano Calisi.

Siguen un grupo de ensayos que iluminan los aspectos «públicos» del fenómeno, intentando individualizar los motivos de identificación y de proyección ofrecidos por el «caso Bond»: tratando de las «mujeres de Bond», Furio Colombo traza al mismo tiempo un paralelo entre el personaje Bond y el modelo típico del 'executive' neocapitalista; Fausto Antonini lleva la reflexión hasta el plano de la interpretación psicoanalítica; G. B. Zorzoli escruta el umbral entre realidad y fantasía en aquel llamativo sector constituido por la tecnología imaginaria de las películas y novelas de Bond; Andrea Barbato examina las relaciones entre algunas situaciones de las películas y otras casi reales de la política internacional. Laura Lilli, por fin, da una reseña de lo más interesante que se ha escrito en varios países sobre el fenómeno Bond.

Porque el caso es complicado no nos hemos preocupado de conseguir una concordancia de los distintos puntos de vista. Pensamos más bien que ha sido mejor que los distintos autores no se hayan consultado entre sí, sino para fijar las líneas generales de la indagación: el lector advertirá que muchas de las interpretaciones aquí expuestas divergen netamente, mientras otras parecen completarse recíprocamente. La primera tentación fue la de titular el libro, condescendiendo con el gusto periodístico del sensacionalismo (y poniéndonos en sintonía con el mundo de James Bond), «La verdad sobre el caso Bond». Después hemos advertido que la «verdad» no era tan fácil de establecer.

Esto porque creemos que en fenómenos tan vastos, que implican diversos niveles de público -y público de distintos países- es extremadamente azaroso trazar un perfil de los hechos. Los perfiles son muchos, varían en cada situación; un mismo libro o una misma película pueden obtener efectos diversos

según «dónde» y «cómo» son leídos y por «quién». Nosotros podemos solamente poner a disposición de los demás una serie de contribuciones, que ayuden a ver el caso desde puntos de vista diversos y a la luz de métodos diferentes.

Hemos pensado que valía la pena molestar, para conseguir su contribución, a un etnólogo, a un físico nuclear, un estudioso del psicoanálisis y así otros. Los hemos buscado entre personas que ya leyese con interés a Fleming o que viesen con gusto las películas de 007, porque no se puede comprender un fenómeno si no se lo ama un poco, no se puede ser nunca racionalmente severo si no se ha sido jamás indulgentemente cómplice, si no se individualizan vicios (o virtudes) que en parte son también nuestros.

Hemos pensado que valía la pena ser meticulosos. Ciertamente, establecer hasta qué punto el reactor nuclear del doctor No corresponde a la realidad podría parecer excesivo. Pero si una película o una novela, según algunos, obtiene un éxito por su adhesión a la realidad -o si, por el contrario, según otros, gusta por su capacidad de afrontar lo inverosímil- era necesario establecer cuál fuera el límite entre realidad e irrealdad, verosimilitud e inverosimilitud, para establecer si, por ejemplo, el público no apreciase como inverosímil aquello que por el contrario es casi verdadero (ver el ensayo de Barbato) para después ensimismarse en una realidad que, contrariamente, es fruto de una desenfadada deformación (ver el ensayo de Zorzoli). Por esto no aceptamos la objeción -que alguno nos hará, estamos seguros, podríamos incluso decir los nombres- de que hemos hecho mal derrochando tantas palabras «serias» para una cosa tan «frívola».

Ya para empezar, veinticinco millones de ejemplares de las novelas de Fleming son una cosa «seria», muy seria. Y todo lo restante es una cosa seria, las películas, los fans, las reacciones del público. Y ningún método es suficientemente serio para comprender una cosa seria, aun cuando la cosa, además de seria sea divertida; y entonces el método puede ser usado en tono divertido para respetar las dimensiones y las características típicas del caso. Pero no existe contradicción entre «serio» y «divertido». Como nos enseña esta máxima de S. J. Lec, que queremos dedicar a quienes digan que hemos perdido nuestro tiempo: «Los hombres no se toman en serio las cosas cómicas. Como si, por ejemplo, Tizio hubiera sido muerto con una pistola en forma de cerdito de las Indias, y no quisiera reconocer la validez del hecho.»

Umberto Eco - Oreste del Buono

1. Un fenómeno de costumbres - por Lietta Tornabuoni

En el alba de una jornada del 1952 que estaría llena de sol, en una de las islas del Caribe, Ocarabesa en Jamaica, Ian Lancaster Fleming empezaba su primera novela, *Casino Royale*. En el crepúsculo de una jornada del 1964, que había estado llena de sol, Ian Lancaster Fleming moría en un hospital de Kent, en Inglaterra, disculpándose por la molestia ocasionada a los médicos que lo habían asistido en el momento en que había sido alcanzado por su segundo infarto mientras corregía las pruebas de su último libro, *The Man with the Golden Gun*. En el espacio de tiempo entre estos dos días, doce años, el escritor inglés había creado un fenómeno arrollador y del todo nuevo, influido profundamente en las costumbres, revalorizado si no ennoblecido la innoble, mezquina figura del espía, inventado un nuevo mito: James Bond, el agente secreto al cual el número 007 da facultad para matar. En doce años, de trece volúmenes dedicados a las aventuras de James Bond han sido vendidos 25 millones de ejemplares traducidos a dieciocho lenguas, comprendidos el turco y el catalán; lo que equivale a la edición total de todas las obras de Balzac y todas las de Hemingway, y corresponde a un público de cincuenta millones de lectores. De las aventuras de James Bond se han sacado tres películas de enorme éxito, otras dos se están realizando, para otras siete se han adquirido ya los derechos cinematográficos. En febrero de 1964, pocos meses antes de su muerte, Fleming había cobrado 750 millones de libras de derechos de autor y compartía con los Beatles el mérito de una formidable contribución a la campaña inglesa para la exportación. Bond le había dado la gran riqueza a que creía tener derecho; le había permitido tener una casa en Londres exactamente enfrente a Buckingham Palace, un espacioso apartamento en el mar, en Sandwich, la célebre quinta Goldeneye en la isla de Ocarabesa en Jamaica, un lujoso despacho en Fleet Street; le había regalado una popularidad vastísima. La crónica del éxito de Fleming y de James Bond en los diversos países del mundo es acosadora, victoriosa, histérica.

El primer volumen de las aventuras de James Bond, *Casino Royale*, aparece en Inglaterra en 1953 y se venden rápidamente medio millón de ejemplares, tirada que quedará como Standard de la primera edición de todos los libros de Fleming. El éxito, de hecho, es inmediato. Desde entonces los libros de Fleming son publicados con antelación, por entregas, en el más difundido periódico popular inglés, el «Daily Express», y regularmente criticados por el suplemento literario del «Times». Nacen clubs dedicados al culto de James Bond en toda Inglaterra y en la Commonwealth; los socios son provistos de un distintivo en metal dorado con el número 007, y están dedicados a la imitación y al conocimiento del héroe y también a su defensa: el club de Londres, con la fuerza de sus 1.200 inscritos, no duda en enfrentarse duramente con una banda de eduardianos desdeñosos de Bond; la lucha es encarnizada, treinta muchachos terminan en el hospital. Los lectores siguen las aventuras del agente secreto con pasión y terquedad maniaca e intervienen activamente. Cuando, en 1957, un periódico trae una variante del final de *From Russia with Love* asegurando que James Bond ha muerto (las

últimas líneas de la novela no aclaraban el hecho, decían solamente: «Bond piruetea sobre sí mismo y cae volcado sobre el tapete rojo vino»), llegan a la redacción centenares de telefonazos iracundos, y Fleming es acosado por las protestas de los lectores desilusionados, hasta el extremo de verse forzado a demandar al periódico por daños. Recibe una carta de conmovida y orgullosa gratitud de la mujer del ornitólogo doctor James Bond: Fleming había leído el nombre del investigador en la cubierta de un tratado de ornitología, *Birds of the West Indies*, y había decidido adoptarlo para su personaje. Los fans de Bond sorprenden inmediatamente todas las pequeñas contradicciones, todos los errores: cuando Fleming escribe que el *Oriente Express* tiene los frenos hidráulicos en lugar de por aire comprimido, cuando dice que «Vent Vert» es un perfume de Dior y no de Balmain, cuando permite a Bond encargar en el restaurante espárragos con salsa «bearnaise» y no con salsa «mouseline», llegan centenares y centenares de cartas de rectificación y precisión. El escritor no se asusta: «Procuro siempre poner en mis libros algún grueso error -dice-, así la gente escribe para protestar y mi editor se convence todavía más de lo importante que soy.» En 1963 es tan importante que decide convertirse en su propio editor, firmando un contrato que asegura para sí y para sus herederos el 51 por 100 del paquete de acciones de la Gildrose Productions Ltd., con el capital y sus libros. Bond comienza a tener una cierta influencia sobre los problemas sociales y sindicales. La revista mensual del sindicato de los empleados estatales ingleses, «La Frusta», aprovecha su ejemplo para pedir aumentos salariales para la desconocida categoría de los security men: «Se debe pensar -escribe- que verdaderamente estos hombres viven una vida de James Bond y que están de servicio incluso cuando descansan. Cobran actualmente novecientas libras esterlinas al año como máximo; deben vestir con mucho decoro, si no tan rebuscadamente como el famoso personaje de Fleming, deben también afrontar gastos excepcionales en el ejercicio de sus funciones y están expuestos a continuas insidias.»

Pero el agente secreto y su autor, adorados por el público, tienen también detractores y enemigos, sobre todo entre los intelectuales y los moralistas. «Fleming -escribe severamente el crítico Bernard Bergonzi en 'Twentieth Century'- sabe muy bien lo que hace, pero el hecho de que sus libros sean publicados por una casa editora seria es más indicativo de nuestra cultura que cuanto lo sería un volumen íntegro de denuncia.» El «Manchester Guardian» no está de acuerdo: Si uno de los pueblos más burgueses y pacíficos de la tierra - sostiene en un editorial- establece que una cierta dieta de sexo y violencia es la cosa que mejor le va, ¿no será porque de esta manera puede descargar sus peores tendencias antisociales? El «Ejército de Salvación» está alarmado y el teniente coronel Bernard Watson expresa en «El Grito de Batalla», revista de la asociación, todas sus ansias moralistas: «James Bond mata donde sea, pero esto no es considerado como un delito. Tiene licencia para matar: así la violencia asume el estadio de la psicopatía. Las muchachas de Bond invariablemente no son castas, y raramente en el proyecto del agente secreto figura el matrimonio. Por otra parte Bond amenaza hacer fracasar la campaña para la seguridad en carretera con su manía de perseguir a las chicas en coche a velocidad loca, manía qué los lectores no maduros podrían imitar simiescamente. James Bond no es ni siquiera inmoral, es amoral: en él existe una total ausencia de reglas éticas.» Hecho curioso, entre los enemigos de Bond está también Sean Connery, el actor inglés que ha representado en la pantalla el personaje de 007. «Bond me da dentera, me es antipático -dice-. Si fuera por mí lo haría enfermar de reumatismo y transportar por un par de muchachas en el próximo episodio. Es poco humano e incapaz de

verdaderos pensamientos y sentimientos. Cuando me veo sobre la pantalla en el papel de Bond me dan ganas de reír y espero de todo corazón que no exista un tipo como él. En el fondo, seamos sinceros, aquellos del Ejército de Salvación no están equivocados del todo: mis películas enseñan poco y pueden subirse a la cabeza de algún muchacho abobado. Lo veo por las cartas que me llegan: por millares y todas en tono exaltado. Sobre todo las cartas de las mujeres son de una impudicia, de una desfachatez insoportable. Naturalmente la gente no me escribe a mí, sino a Bond: se dirigen a mí como si fuera él, se enamoran de mí porque soy él, me piden también que les resuelva casos particulares. Un comerciante parisiense, por ejemplo, me ha escrito explicándome que era el blanco de una lucha obstruccionista por parte de algunas casas rivales. Quería mi intervención y estaba incluso dispuesto a pagarme muy bien.»

Sean Connery da pruebas de una clamorosa ingratitud, porque debe a Bond su enorme éxito internacional y su actual ganancia que es de ciento sesenta y dos millones por film. Antes habla desempeñado diversos trabajos, entre ellos el de mozo de bar; había entrado en el mundo del espectáculo por la puerta de servicio, como bailarín de fila en la compañía que hacía la tournée de la famosa revista musical «South Pacific»; había rodado, siempre como bailarín, un par de películas en Hollywood. Precisamente en Hollywood había tenido su primero y único contacto con la aventura y la mala vida: durante el rodaje de una película había sido ocasionalmente el amante de Lana Turner, un poco antes de que el amante oficial, Johnny Stompanato, fuera muerto a cuchilladas por la hija de la actriz. Poco después del asesinato, las sospechas de los gangsters amigos de Stompanato recayeron sobre él; Connery debió huir atropelladamente y, para escapar a posibles venganzas permaneció escondido cuatro meses en una mugrienta pensión en la periferia de Los Angeles. Después su carrera no había avanzado mucho. En el 1960, Fleming cede finalmente a la insistencia del productor canadiense Harry Saltzman y de su socio americano Albert «Cubby» Broccoli, y consiente en vender los derechos de adaptación cinematográfica de sus libros. Para encontrar al actor más adecuado para el personaje de James Bond, el «Daily Express» lanza un referéndum entre sus lectores y les invita a escoger entre las fotografías de diez jóvenes actores ingleses. Llegan al referéndum seis millones de respuestas: la inmensa mayoría designa a Sean Connery; el segundo clasificado es un tal Terence Cooper. El primer film de la serie Bond, Doctor No, se estrena en 1961 con un éxito clamoroso. En 1963, cuando aparece el segundo, From Russia with Love, doscientos mil ingleses se precipitan a verlo en la primera semana de programación; la película tiene más espectadores que Via col vento o que El puente sobre el río Kwai. El tercer film, Goldfinger, se estrena en Londres en 1964 en ocho cinematógrafos simultáneamente: enfrente de cada uno la fila de los espectadores que hacen cola se extiende dos o tres horas antes del comienzo del espectáculo. Sean Connery alcanza el honor de ser presentado a la Reina Madre y a la princesa Margarita con ocasión del Royal Film Show, y la industria cinematográfica inglesa reconquista gracias a Bond un puesto de gran relieve en el mercado internacional. Desdichadamente para ellos, los productores Saltzman y Broccoli no han tenido la celeridad necesaria para monopolizar inmediatamente toda la obra de Fleming; interviene también el productor Charlie Feldman. Así, en marzo de 1965, dos casas de producción distintas realizan al mismo tiempo dos películas sacadas de las novelas de Fleming: Connery interpreta Thunderball para Saltzman y Broccoli, mientras que Terence Cooper, el segundo clasificado, es el protagonista, de Casino Royale para Feldman. La rivalidad es encarnizada; la muerte de Fleming no la hace menos dura ni la agota. La viuda del

escritor, Anne Geraldine ex Lady Rothermere, anuncia haber descubierto cinco novelas de su marido todavía inéditas. La gloria de Fleming está completa: también él, como todos los grandes escritores comerciales, como los evangelistas, como Jack London, Scott Fitzgerald y Hemingway, tiene sus apócrifos.

El éxito de Fleming en América es ya estrepitoso, han aparecido decenas de James Bond Fans Clubs, la New American Library imprime de quince a dieciocho ediciones de cada novela, cuando el presidente Kennedy le da una ulterior y definitiva contribución declarando en una conferencia de prensa que Fleming es uno de sus autores preferidos, que tiene siempre sobre la mesilla de noche uno de sus libros y que *From Russia with Love* es una de las diez obras que salvaría de un eventual desastre atómico. El asesinado y el asesino tienen el mismo gusto: en el mismo período, Oswald toma prestadas de la biblioteca comunal circulante de Dallas todas, las novelas de Fleming. En América, la influencia de Bond no se limita a las costumbres, llega a un sector muy particular: el de la Central Intelligence Agency, el servicio secreto americano, que intenta vanamente imitar las fantásticas invenciones de Fleming.

Lo cuenta Allen Dulles, ya jefe de la CIA, en un artículo en el «Life»: «Me gustan mucho los libros de Fleming -dice-; fue Jacqueline Kennedy quien me los hizo conocer. Me prestó *From Russia with Love* diciéndome: "Este es un libro de su género, director." Algunos años después conocí a Fleming en Londres, hablamos de los nuevos ingenios que serían inventados en la nueva época. El U-2 estaba ya secretamente a punto, había hecho los primeros vuelos secretos, pero la fantasía de Fleming iba mucho más allá. Desde aquella tarde permanecí constantemente en contacto con él, y desde entonces frecuentemente James Bond ha sido ayudado y asistido por los funcionarios de la CIA. Estoy convencido que en la vida real, James Bond habría tenido en el Kremlin un nutrido dossier después de su primera misión y difícilmente habría sobrevivido a la segunda. Pero existen en todas partes excepciones a la regla, y Richard Sorge, el gran espía que actuaba en el Extremo Oriente durante la primera parte de la segunda guerra mundial, se asemejaba en su modo de vida mucho más a James Bond que a los espías habituales. He dicho y repetido muchas veces que en mi condición de jefe de la Central Intelligence Agency habría estado muy contento de tener a mis órdenes semejantes James Bonds. Me interesan enormemente los ingenios secretos, los hallazgos técnicos de Fleming: por ejemplo, el aparejo que James Bond instala en los automóviles de sus adversarios para poder seguir el itinerario incluso a muchos kilómetros de distancia. He encargado a algunos técnicos el estudio en el laboratorio de la CIA de la realización de este aparejo, pero, desgraciadamente, la cosa no ha funcionado.» Así, el espionaje de fantasía se revela más eficaz que el real, pero Allen Dulles insiste en considerar, a James Bond un personaje más que real. En su libro *The Craft of Intelligence*, por ejemplo, traza un parangón entre James Bond y el coronel Rudolph Abel, el agente secreto soviético que fue cambiado hace años por el piloto americano Francis Gary Powers: Bond sale sin duda victorioso, porque no lleva encima máquinas fotográficas ocultas ni mensajes secretos cosidos en el forro de los trajes, mientras que Abel había cometido parecidas imprudencias de este género.

De Bond, en los periódicos americanos, no se habla como de un personaje sino de una persona: el estilo Bond llega a ser el ejemplo de la nueva línea de la moda masculina y también de un modo más viril de

tratar a las mujeres; aumenta en un cuarenta por ciento la venta de su marca preferida de champaña, el «Taittinger»; aumentan en un treinta por ciento las importaciones de su vodka predilecto. Se imprimen centenares de miles de montones de publicaciones en papel satinado llenas de fotografías de Connery y sus chicas cinematográficas, dedicadas a la exaltación del «fiction's sexiest, most sensational hero» James Bond. El regalo más apreciado por los hombres en la Navidad de 1964 es la valija diplomática de la cual 007 no quiere absolutamente separarse en *From Russia*; Macy's las vende a centenares; lo más deseado por los niños es la reproducción en miniatura; pero funcionando perfectamente, del fabuloso automóvil del agente secreto. La película *From Russia with Love*, que costó un poco más de un millón de dólares, ingresa solamente en Nueva York durante la primera semana de programación 460.186 dólares; el éxito de *Goldfinger* es tal que en un cine de Nueva York se proyecta ininterrumpidamente durante las veinticuatro horas del día y la dirección impone un intervalo para barrer vertiginosamente de la platea los restos de «pop-corn», que han alcanzado un espesor de diez centímetros. Si Allen Dulles tomaba a Bond en serio, «*Harper's Bazaar*» acepta su influencia frívola: la mujer de 1965, dice en octubre, tendrá las piernas todas de oro como la muchacha de *Goldfinger*, gracias a las novísimas medias de encaje dorado. Las preciosas fotografías de la moda están ambientadas sobre fondos inquietantes típicamente de espionaje, las sofisticadas modelos aparecen circundadas de maniqués-espías. También la publicidad de una marca de guantes está hecha por una chica con un fieltro negro calado sobre los ojos y un impermeable con las hombreras militares del cual salen decenas de manos muy bien enguantadas que apuntan amenazadoramente decenas de «Beretta 25», la pistola preferida por 007.

La epidemia de «bondismo» que invade Francia con más vigor que la «bardolatría» de los años cincuenta, tiene un origen reciente y una historia curiosa. Hasta 1962 Fleming es desconocido en Francia y un par de sus libros han tenido un éxito comercial tan decepcionante que el editor decide no publicar ningún otro. El éxito llega de retorno, sobre la estela de las de América más que de Inglaterra: en compensación es excepcional. De junio a agosto de 1964, Plon, el nuevo editor francés de Fleming, vende 480.000 ejemplares de las cuatro Primeras novelas de James Bond traducidas; *From Russia with Love* tiene en un mes medio millón de espectadores; «*France Soir*» publica por entregas *Doctor No*, lanzándolo como la novela de las vacaciones; la estación radiofónica Europa número 1 realiza una emisión que tiene por objeto a Bond y recibe doscientas cartas cada día. El más difundido semanario femenino francés, «*Elle*», hace de James Bond su héroe masculino, pero sugiere también a las lectoras que imiten a sus mujeres: propone para el verano un bikini con cinturón de cuero como el de Ursula Andress en *Doctor No*, traje de noche con chaleco de gauchos de plata y sádicos trajes de piel como el de Pussy Galore en *Goldfinger*, mórbidos y tenebrosos fieltros negros, abrigos oscuros. En febrero de 1965 los franceses han comprado ya dos millones de ejemplares de las novelas de Fleming, el editor está seguro de llegar pronto al tercer millón; la televisión dedica a 007 una transmisión de una hora y media y ningún telespectador da mayor importancia a la opinión de Georges Lengelaan, un agente secreto retirado entrevistado para la ocasión, según el cual Bond es un espía que no puede ser tomado en serio sino por otra cosa que por sus características físicas demasiado llamativas.

El estilo Bond se impone en la moda masculina gracias a la intervención de la agencia publicitaria

«Service et Methodes». Boussac, el más importante industrial textil francés, invade el mercado de impermeables a lo James Bond, camisas a lo James Bond, pijamas y túnicas de esponja a lo James Bond; las medidas para adultos llevan como contraseña la sigla mágica 007, las de los niños llevan la sigla reducida a la mitad 003,5. El sastre Bayard lanza cuatro trajes a lo James Bond completados con chaleco; Bally lanza el mocasín Bond y el zapato negro Bond de media tarde; la Colgate-Palmolive lanza la colonia 007 (un perfume mezcla de whisky y de tabaco); la Lehman and Weil las corbatas Bond de malla negra; la Clodrey fabrica un muñeco de caucho de veinte centímetros que es una exacta reproducción de Sean Connery. Otras firmas fabrican ruletas portátiles, sombreros de paja con una faja tricolor, gemelos, guantes y carteras a lo Bond. Tampoco las mujeres son olvidadas: la industria de lencería femenina Margaret pone en venta sostenes, fajas, bragas, camisas de noche de encaje clorado y las presenta con la fotografía de la muchacha desnuda dorada de Goldfinger exhortando «comme elle, soyez vetue en or», exhortación que es prontamente recogida por el público femenino. Todos los artículos de vestir inspirados en el personaje de Fleming llevan la marca «James Bond 007», se venden en tres mil comercios de toda Francia; las Galerías Lafayette de París inauguran una «boutique James Bond» especial. Por otro lado, también las marcas de lápices de labios hacen su reclamo con frases como «un buen Bond para la boca».

La tarde del estreno de Goldfinger en el Marignan de París, Sean Connery recorre en triunfo los Campos Elíseos al volante del célebre «Aston Martin» modificado que Bond usa en la película y que millares de parisienses habían ya admirado en la exposición del Salón del Automóvil. La muchedumbre se agolpa a lo largo del paseo, grita, aplaude; enfrente del cine donde le esperan doce Bluebell con mallas negras, peinadas y maquilladas como gemelas, Connery-Bond es embestido, sobado, sofocado por los admiradores, pierde pronto la sonrisa y casi todos los botones del vestido. Pocos días después se inaugura en París el club Bond, un círculo reservado a los fetichistas del agente secreto; no más de quinientos socios, cada uno dotado de su propio carnet de reconocimiento «007». La puerta de entrada está blindada y provista de cerrojos de combinación como la de la fortaleza de Fort Knox tomada por asalto en Goldfinger; hay un museo de James Bond, un gabinete del Doctor No, una Sala From Russia y una Sala Goldfinger tapizada en oro. Hay también un tiro al blanco donde la única arma permitida es la «Beretta». Al principio los encargos son transmitidos al camarero con el radioteléfono, y con mucho dolor al poco tiempo debe renunciarse a ello: por desdicha, ninguno de los fans de Bond conoce el uso de este elemental medio de comunicación del agente secreto.

En Italia, los primeros en descubrir a Fleming son, como siempre, Irene Brin y Alberto Arbasino; ella habla del escritor en su sección de correspondencia con los lectores de un periódico, él le dedica un pequeño ensayo, pero su anticipación no tiene consecuencias. También los dos primeros libros de Fleming, publicados en la colección «Il romanzo mensile» en 1958, dejan a los lectores del todo indiferentes. Como en Francia, el éxito llega con retraso, pero también aquí será notabilísimo. Las primeras historias de James Bond, publicadas por Garzanti tres años después, tienen inmediatamente una óptima tirada, sustituyen en las preferencias del lector al ya gastado Mike Spillane; las ediciones económicas en rústica se agotan inmediatamente y se reimprimen; y se agota rápidamente también la edición encuadernada, más lujosa y

costosa, de una colección dedicada exclusivamente a la «opera omnia» de Fleming. «Mientras la novela como género termina en el banquillo de los acusados y los críticos proclaman su crisis y aun su muerte -dice la presentación editorial-, estos nuevos clásicos de la aventura se revelan quizá como las únicas novelas verdaderas de nuestro tiempo. Novelas y películas hacen a James Bond popularísimo, su fama confunde decisivamente la valoración de ciertos problemas morales. Gracias a él el espía pierde totalmente sus caracteres tradicionales que lo querían feo, furtivo, venal y traidor; el oficio del agente secreto parece satisfacer plenamente el deseo de evasión y riqueza, las ganas de aventura y violencia y parece a muchos una óptima solución para el porvenir, una carrera entre las más brillantes, una profesión emocionante y además muy rentable por la cual vale la pena ciertamente correr algún riesgo. Cuando «Sorrise e canzoni», un semanario popular con más de setecientos mil ejemplares de tirada, comienza a publicar una encuesta sobre el espionaje llegan a la redacción centenares de cartas. Mujeres de su casa, jóvenes de provincias, pensionistas, muchachas inquietas, comerciantes, gimnastas, niños, dependientes, empleados y camareros quieren incorporarse a la carrera de espía internacional, quieren saber dónde y a quién deben dirigirse para llegar a ser agentes secretos, piden toda la información sobre el caso: ¿cuánto se gana, dan el coche, qué edad hay que tener, si se debe saber el judo a la fuerza, si es necesario ser soltero, cuánto cuestan los cursos de espía, si se pueden seguir por correspondencia, se puede ser agente secreto si se tiene miedo de viajar en avión? Entre millares de preguntas de este tipo, la única pregunta moral es cuantitativa: entrando a formar parte del servicio secreto; ¿a cuántas personas precisamente es necesario matar cada año?

Las canciones sacadas de la banda sonora de From Russia with Love y Goldfinger se ponen rápidamente en cabeza de la clasificación de la venta de discos. La noche del estreno de Goldfinger en Milán, la policía debe intervenir con fuerza para sofocar el tumulto de los espectadores que quieren entrar a cualquier precio y se golpean salvajemente para conquistar un sitio; en Roma, la película se proyecta durante tres meses con la sala atestada, en cuatro cines de estreno; los ingresos dominicales de cada cinematógrafo llegan a los nueve millones. El «Aston Martin» usado por Bond en Goldfinger se expone en toda Italia en el curso de una tournée triunfal en lugares agolpados de curiosos: en Milán, el automóvil se ve obligado a una fuga indecorosa, pues el público entusiasta estaba arrancando rápidamente a manos limpias los accesorios y las manecillas. Un jeque árabe en viaje quiere absolutamente comprarlo: está dispuesto a gastar sesenta millones de liras, en realidad el «Aston Martin» cuesta sólo veintiocho. Las revistas dedican a James Bond páginas cada día más numerosas y coloreadas, compendian sus gustos y sus hábitos, exaltan su hechizo. Un semanario contrata una modelo, la barniza de oro y la manda de paseo muy poco vestida por las calles de Milán: la pobrecita es casi reducida a pedazos por la gente; todavía teñirse de oro es la idea más aconsejada para el carnaval de 1965. Florecen rápidamente las parodias: Franchi e Ingrassia ruedan las películas 002 agenti segretissimi y Misione Goldfinger; una película de Totó inicialmente proyectada como una parodia de Lawrence de Arabia sufre a media elaboración una brusca vuelta, sucesiva al éxito de Bond, y el cómico se convierte en el agente 008. Al mismo tiempo se despierta con rapidez el interés por todas las películas que tenían como tema el espionaje y se multiplican las imitaciones. De una película de espionaje proyectada sin ningún éxito se rehace completamente la banda sonora, bautizando al protagonista con la sigla 017: repuesto en circulación en esta nueva versión obtiene óptimos ingresos. Astutos distribuidores cinematográficos

inventan los agentes 077, 070, 107, rebautizan los personajes Jean Bond; cambian los títulos de las películas; por ejemplo, una película policíaca cualquiera se titula Da 007 criminali a Hong Kong. Al final, los abogados de la «United Artists» están obligados a intervenir con un decidido requerimiento. «Sólo James Bond, el protagonista de las novelas de Ian Fleming, puede ser el agente 007. Tal definición corresponde en exclusiva a los actores que interpreten películas sacadas de las novelas del notable escritor inglés. Se advierte a todas las sociedades italianas que aprovechando el éxito obtenido por el agente 007 han bautizado con la misma cifra a los protagonistas de sus películas.»

James Bond se convierte en un personaje ejemplar, un elemento de referencia común en las conversaciones de la gente; su nombre es simbólico y elocuente como el de Hércules, Casanova, Sherlock Holmes y Don Juan. Los periódicos están llenos de titulares acuñados sobre la expresión «licencia para»; de un policía se hablará como del «James Bond italiano»; la actriz que interpreta el personaje de una espía será sin duda «un James Bond con faldas»; el más reciente héroe del espionaje «un nuevo James Bond»; más afortunado que muchos otros, el agente secreto ha ganado en Italia la batalla más difícil, la del lenguaje... Su éxito ofrece preciosas ocasiones para artículos moralizantes a los comentaristas de costumbres; pero preocupa a los comunistas que ven en Bond un símbolo de la violencia fascista o de la alienación neocapitalista; inquieta a los católicos, angustiados por su inmoralidad; fastidia a los radicales refinados que lo consideran un exhibicionista, un villano, un alpinista social, un snob. ¿Será verdad?

¿Quién es James Bond, de dónde viene, qué gustos y costumbres tiene, cuánto gana, a qué familia y estrato social pertenece, es feo o guapo, es verdaderamente un villano o es un gentilhombre, cuáles son las características que lo han hecho tan popular? Intentemos construir una anatomía del personaje, deduciendo las noticias que lo definen de las novelas de Bond, porque en estas páginas se encuentra el verdadero Bond; el cine lo ha transformado según sus propias exigencias. Y. probemos de conseguir sobre sus costumbres y sus gustos el juicio de algunos expertos indiscutibles.

James Bond tiene en su inicio treinta y cinco años y permanecerá más o menos firme en esta edad; llegará como máximo a treinta y seis, a treinta y siete. «Mide un metro ochenta y tres; pesa 76 kilos» (From Russia with Love). «Los ojos en la enjuta cara bronceada son de un clarísimo gris azulado y gélidos, vigilantes. Estos ojos semicerrados y en guardia dan a su rostro una peligrosa, casi cruel cualidad» (The Spy Who Loved Me). «Es un hombre guapo. Recuerda a Hoagy Carmichael, el autor de "Polvo de estrellas". Pero en Bond hay algo frío e implacable» (Casino Royale). La semejanza con Hoagy Carmichael, el músico-actor americano, cuya cara es una versión optimista del de Ian Fleming, vuelve en otras descripciones; otros libros subrayan con insistencia la dureza, la implacabilidad: «Había en su rostro algo frío y peligroso; la expresión de quien se siente perfectamente en forma; duro. Bond sabía que tenía algo de extranjero, de poco inglés.» «Un poco del tipo de Hoagy Carmichael. Los mismos cabellos negros con el mechón que tiende a caer sobre la ceja derecha. Y también la misma corpulencia. Pero tenía un pliegue cruel a los lados de la boca, y los ojos eran fríos» (Moonraker). «Aquella frialdad y aquella luz de odio que traslucían sus ojos gris-azules» (Live and Let Die). «Su rostro era hermoso, en cierta manera, un poco sombrío, casi cruel: una cicatriz blanca le

cortaba la mejilla izquierda. Tenía la costumbre de frotársela reflexionando, o recordando. Las manos eran grandes, robustas» (*The Spy Who Loved Me*). Respecto al actor que lo ha encarnado en la pantalla, el agente secreto es pues más delgado, físicamente más «duro», tiene una cara menos graciosa pero más dramática, y los ojos claros. Bond tiene una resistencia física verdaderamente envidiable, consigue superar pruebas de excepcional dureza. En *Casino Royale* es desnudado, atado a una silla sin fondo, golpeados sus testículos con una palmeta cerca de una hora. En *Moonraker* queda sepultado en un desmoronamiento provocado arteralmente y envuelto en un espectacular accidente de auto. En *Thunderball* es casi descuartizado por un aparato de tracción vertebral mientras está refugiado en una clínica. En *Live and Let Die* se rompe el meñique de la mano izquierda; se escapa del mortal abrazo de un pulpo, una barracuda le arranca un trozo de espalda; al final se le ata desnudo juntamente con una chica de la cuerda de anclaje de un gran yate y es llevado a remolque a la velocidad de tres nudos por hora. Saca de ello sólo algunas cicatrices, que a veces consigue que le desaparezcan gracias a operaciones de cirugía plástica. Su equilibrio nervioso, aunque envidiable, es sin embargo más frágil. Cuando no tiene misiones que cumplir y está reducido a la banal rutina del oficio, Bond se vuelve inquieto, irritable, nervioso, fuma demasiado, bebe muchísimo: tanto que su jefe M debe mandarlo a una clínica en Sussex para una cura desintoxicante (*Thunderball*); sólo con mucha fatiga y muchas sesiones psicoanalíticas con el más famoso psiquiatra de Inglaterra consigue restablecerse de un gravísimo agotamiento nervioso (*You Only Live Twice*); para tenerse en pie debe tomar píldoras de bencedrina, para dormir píldoras de seconal (*Moonraker*).

De la familia de Bond no se sabe mucho, lo suficiente todavía para darse cuenta de que no debía ser una mala familia, no precisamente nuevos ricos. Su padre era escocés; la madre, suiza (*Her Majesty's Secret Service*). Su padre era Andrew Bond, de Glencoe; la madre Monique Delacroix, del Cantón de Vaud. Siendo su padre representante en el extranjero de la firma Vickers, su primera educación tuvo lugar en el extranjero. Sus padres resultaron muertos en un accidente alpinístico en las Aiguilles Rouges, en Chamonix. Es entonces educado por una tía, muerta después, la señorita Charmian Bond, en Pett Bottom, en las cercanías de Canterbury, en Kent. La tía, señora de gran erudición y cultura, como la define M, el jefe de Bond, cuida personalmente de la educación de su sobrino, que a los doce años, o un poco más, pudo felizmente entrar en Eton donde su padre lo había inscrito desde el nacimiento. Después de dos años, solamente, fue expulsado por un lío con una camarera. La tía consiguió entonces hacerlo inscribir en Fettes, donde ya había estudiado su padre y donde se exigía a los alumnos el máximo rendimiento en el campo escolar y en el atlético. Cuando terminó los estudios, a los diecisiete años, Bond había representado por dos veces los colores de su escuela como peso ligero y había fundado el primer curso de judo. Declaró diecinueve años y con la ayuda de un viejo colega de trabajo de su padre, consiguió entrar en la Marina y formar parte, de lo que después sería conocido como Ministerio de Defensa. Al terminar la guerra tenía el grado de comandante. Hizo una petición para continuar trabajando para el Ministerio (*You Only Live Twice*). Tiene una renta personal de mil libras esterlinas al año; posee un apartamento pequeño pero cómodo en un barrio elegante, en los alrededores de Kings Road en Londres; tiene a su servicio una anciana ama de llaves escocesa, May (*Moonraker*). Su buena extracción social es confirmada también por las muchas aptitudes que tiene. Ha aprendido a esquiar de pequeño en la famosa Hannes Schneider School de Stanton. Juega muy bien al bridge según el método

Culbertson. Juega bien al golf, ha comenzado de chico, tiene temperamento de jugador, debería solamente corregir la salida y el vicio de golpear fuerte la pala cuando no hay razón para hacerlo; podría llegar a ser, ejercitándose, un jugador «scratch», esto es que parte de cero; así su handicap es de nueve. Es un buen nadador, hábil en las inmersiones subacuáticas. Es muy bueno en la ruleta, bueno en muchos juegos de azar y también en algunos juegos de sociedad. Conduce muy bien, y en su primera juventud ha tomado parte como dilettante en el mundo de las competiciones automovilísticas. Conoce a la perfección el francés y el alemán, pero prefiere no hablarlos y por fortuna tiene casi siempre que tratar con gente de habla inglesa. No es un snob. Cuando un funcionario del College of Arms, la asociación heráldica inglesa, se esfuerza en establecer una ascendencia suya aristocrática, Bond se desinteresa y busca rápidamente cortar la conversación. No lee nunca otra cosa que el «Times» o el «Daily Express» o manuales deportivos, por ejemplo «Cómo jugar siempre bien al golf» de Tommy Armour. Es vivamente racista: odia a los soviéticos y a los balcánicos, tiene horror a los negros y a los chinos, pero encuentra ridículos a los franceses y considera a los americanos con parecida suficiencia. Con los italianos parece tener una cuestión personal. No los cita nunca sin alguna observación desagradable o incluso insultante: «En el número diez había un joven italiano de aspecto florido que sin ninguna duda debía su capital a las rentas de los exorbitantes alquileres de sus casas en Milán. Con toda probabilidad habría jugado de manera impetuosa e irreflexiva, quizá hubiera perdido la cabeza y provocado algún incidente» (Casino Royale); «Bill, un italiano afeminado» (Goldfinger); «Italianos inútiles para todo, que llevan camisas bordadas y pasan el día perfumándose y comiendo spaghetti», «Un rebaño de italianos aplanados, de aquellos que se llenan de "pizza" para toda la semana y que el sábado desvalijan un garaje para procurarse el dinero del domingo» (Diamonds Are Forever). Bond tiene pues todas las características del inglés bien nacido.

¿Qué tipo de vida lleva? «Trabaja para el Servicio Secreto inglés desde 1938; ha obtenido en 1950 el número 007 que le da licencia para matar; en 1953 ha recibido la C.M.G., una condecoración que los agentes secretos no reciben casi nunca antes del retiro» (From Russia with Love). «Sólo dos o tres veces al año ocurría un caso que exigiese su habilidad. El tiempo restante desempeñaba el oficio de un normal funcionario civil: horario de oficina más bien elástico, de las diez a las dieciocho; almuerzo generalmente en el restaurante del interior, tardes jugando a las cartas en compañía de algún amigo íntimo, o de Crockford, o haciendo el amor con escaso entusiasmo con una de las tres mujeres casadas que frecuentaba. El fin de semana: habitualmente jugando al golf, con apuestas más bien altas, en uno de los clubs vecinos de Londres. No tenía vacaciones, pero generalmente se le concedían dos semanas al final de cada misión, además de las habituales licencias de convalecencia. Ganaba 1.500 libras esterlinas al año; tenía además una renta de mil libras exentas de tasas. Cuando estaba fuera por trabajo podía gastar cuanto quisiera, así el resto del año podía vivir discretamente bien con las dos mil libras esterlinas que le quedaban limpias. Lo gastaba casi todo porque quería tener lo menos posible en la banca el día en que lo hubieran liquidado» (Moonraker). La muerte de su autor lo ha salvado de esta deprimente eventualidad, así como lo ha salvado de la humillante necesidad de retirarse una vez alcanzado el límite de edad de los cuarenta y cinco años. James Bond puede vivir con sus dos mil libras esterlinas porque no tiene a nadie a quien mantener. Es huérfano y viudo. Se ha casado una sola vez, el primero de enero de 1962, en el Consulado inglés de Mónaco, con la condesa corsa Teresa de

Vincenzo, llamada Tracy, hija del jefe de la Unione Corsa Marc-Ange Draco; su mujer ha sido cruelmente asesinada por sus enemigos dos horas después de la boda (*On her Majesty's Secret Service*). En otra ocasión había decidido casarse con una tal Vesper Lynd: pero esta vez ha sido la chica quien se ha suicidado porque lo amaba y no podía amarlo, era una espía soviética (*Casino Royale*). En general su comportamiento con las mujeres «era una mezcla de laconismo y pasión. La lentitud de los acercamientos lo aburría casi tanto como las intrigas que invariablemente preceden a la ruptura» (*Casino Royale*).

En esto Bond no se distingue de la mayor parte de los hombres: como en muchas cosas, por lo demás. La elección de sus accesorios, por ejemplo, es más bien conformista: posee siempre objetos de buena marca, pero sólidamente famosa y previsible. Nada excéntrico, nada fuera de un nivel común elevado. Su mechero es un Ronson, su maquinilla de afeitar una Gillette, su pistola una Beretta, sus palos de golf son Penfold, su reloj un Rolex Oyster Perpetual con correa de metal extensible, las mazas de golf compradas en Cotto y los zapatos de golf son Saxone, su chica Tiffany Case tiene un reloj, naturalmente, de Cartier. Única excepción, los cigarrillos. Bond fuma muchísimos, 60-70 al día; son cigarrillos preparados para él por Morland, en Grosvenor Street en Londres, con una mezcla de tabaco turco y griego fortísimos; deberá de hecho dejar de fumar después de una cura desintoxicante y adoptar el Duke of Durham king size, con filtro (*Moonraker*, *Thunderball*). Si no tiene a mano esta marca, fuma Senior Service (*The Spy Who Loved Me*) o Chesterfield King size (*Goldfinger*). Por razones de trabajo James Bond viaja muchísimo. Los itinerarios que recorre más frecuentemente son los tradicionales del turismo de calidad: la Costa Azul, Florida, Nueva York, las Bermudas, Jamaica, Engadina, Venecia. También en la elección de los hoteles y night clubs es bastante conformista, en Nueva York habita en el Plaza o en el St. Regis, va a «Sardi» o al «21»; y veamos por ejemplo una parada suya en París: almuerzo en el café de La Paix, en la Rotonde o en el Dôme; aperitivo en Fouquet; por la tarde un whisky en Harry's Bar; cena en Véfour, en Le Caneton o en el Cochon d'Or; después de la cena un paseo por la plaza Pigalle, no en vano se sirve mucho de la Guía Michelin (*For Your Eyes Only*). Viajar no es para él una verdadera pasión tal como lo es el juego: «Le divertía la imparcialidad de la bolita de la ruleta o de las cartas, su eterna fatalidad. Le placía ser al mismo tiempo actor y espectador. Sobre todo le placía ser el único responsable del resultado final» (*Casino Royale*). El solo hobby del agente secreto es su coche: «Uno de los últimos Bentley de 1933 de cuatro litros y medio, provisto de un compresor Amherst Villiers. Era un enorme cabriolet convertible -pero convertible en serio-, color gris oscuro, que podía alcanzar cómodamente los 145 kilómetros por hora, con una reserva potencial de otros cincuenta kilómetros a la hora» (*Casino Royale*). Esta amada joya es destruida en un accidente y su jefe M le regala para sustituirlo un Mark VI del 1953, de tipo deportivo, descubierto, color gris perla con una lujosa tapicería de piel azul oscura. Del famoso coche con guardabarros reforzados en acero, emisora y receptora de radio, dispositivo de radar para seguir a los adversarios a distancia, matrículas intercambiables, etc., que en *Goldfinger* es un D.B.III y en el film homónimo un Aston Martin no vale la pena hablar: no pertenece a 007 sino al Servicio Secreto. Bond posee también un viejo Bentley Continental segunda serie, comprado usado y hecho modificar, gris tapizado de piel negra (*Thunderball*); guía durante una hora un Lancia Flaminia Zagato Spyder que es destruido juntamente con su mujer (*On Her Majesty's Secret Service*). Adquiere un Thunderbird de dos plazas, gris oscuro con la capota de color crema (*The Spy Who Loved Me*). «Todos automóviles soberbios -juzga Piero

Taruffi-, no sólo potentes y elegantes, sino escogidos evidentemente por un entendido muy avezado, por una persona que guía como un maestro y que encuentra un verdadero placer en la conducción. Automóviles escogidos con un toque muy personal.»

Si el automóvil es un hobby, el alcohol es casi un vicio para James Bond. Siente una destacada predilección por el champaña y el vodka. Bebe mucho. Bebe, por ejemplo, Bordeaux blanco, Dom Perignon del 1946, vodka con agua tónica, Taittinger, whisky y soda (Moonraker); bebe Bourbon doble con agua y mucho hielo, Pommery del 1950 en copa de plata, Martini con vodka y una rodaja de limón, gin y agua tónica, Rose d'Anjou helado, Hennessy Tres Estrellas (Goldfinger); bebe Mouton Rothschild del 1953, Calvados añejo de diez años, Pouilly Fuissé, Krug, Taittinger Blanc de Blancs, brandy doble con ginger ale (On Her Majesty's Secret Service); bebe whisky Haig & Haig Pinch-Bottle (Live and Let Die); bebe Cliquot rosé (Thunderball); bebe Taittinger Blanc de Blancs brut del 1943, un Martini con tres dosis de Gordon Gin, una de vodka, media de China Lillet y mucha corteza de limón (Casino Royale). ¿Es un bebedor refinado o solamente un desprevenido que se deja impresionar por las marcas más costosas y famosas? «Es, ante todo, un bebedor desordenado -dice Piero Accolti Gil, gran conocedor de vinos y licores, autor de *Il mio amico whisky* y de un *Viaggio attraverso i vini di Francia*-. Incoherente. Muchas cosas y demasiado diversas. Es un bebedor contradictorio. El Dom Perignon, por ejemplo, lo puede beber uno que cree en la publicidad y no conoce el champaña, por si fuera poco el 1946 es una mala cosecha; el Pommery 1950 es un champaña banal, corriente; el champaña rosado es una invención para americanos, como el doble brandy con ginger ale; el Rosé d'Anjou no es un buen vino, como ningún rosado; el Mouton Rothschild es bueno, pero un Château Lafitte Rothschild hubiera sido mejor; mezclar el gin con vodka es inútil; el Hennessy es un buen coñac, pero el Tres Estrellas es el peor. Por otra parte el Taittinger es un vino refinado, de verdadero entendido; el Calvados y el Krug son óptimos; beber champaña en copa de plata en vez de cristal es una costumbre de experto que sabe que la plata conserva más tiempo frío el líquido; la Haig & Haig Pinch-Bottle es una buena reserva; beber en 1953 un champaña de 1943 es una auténtica fineza, un año más y habría sido un error; después de diez años el champaña envejece y toma un gusto desagradable. Diría que 007 bebe siempre cosas extraordinarias, pero que le falta el arrojo generoso del bebedor refinado. Bebe como la gente de mundo que viaja mucho, conoce y es rica; como la gente que se encuentra en los jets, en los transatlánticos, que en Roma se alberga en el Excelsior y no en el Gran Hotel. Bebe bien, la suya es una óptima carta de vinos pero sin sabiduría y sin verdadero amor.»

James Bond no es glotón. «En Inglaterra vivía de lenguados asados, huevos hervidos y roast-beef frío con ensalada de patatas. Pero viajando al extranjero las comidas eran la pausa agradable de la jornada, alguna vez el modo de romper la tensión del conducir rápido» (On Her Majesty's Service). «Es necesario perdonarme -dice-, pero tengo la manía de preocuparme excesivamente de todo lo que como y bebo. Esto deriva del hecho de que soy soltero, pero sobre todo de la costumbre de dar mucha importancia a estos extremos. Hace un poco pedante y vieja solterona, es verdad, pero cuando trabajo yo como siempre solo y la atención a los manjares y bebidas hace mi comida un poco más agradable» (Casino Royale). En realidad escoge los platos con mucho cuidado. La comida que prefiere es el desayuno, siempre bastante abundante: por ejemplo, un vaso de jugo de naranja, tres huevos batidos y fritos con bacon, tostadas, mermelada de naranja,

leche, dos tazas de café expres (Live and Let Die). Veamos algunos menús ejemplares. En Inglaterra come lenguado a la parrilla, ensalada mixta sazonada con mostaza, una tostada con queso, café; o salmón ahumado, costillas de lechal con guisantes y patatas frescas, una tajada de piña tropical (Moonraker). En Florida, cangrejos de roca frescos rociados de mantequilla fundida y tostadas (Goldfinger). En la Costa Azul encarga huevos cocotte a la crema, sólo meunière, Camembert; o paté de foie gras y poularde a la crema (Goldfinger, On Her Majesty's Secret Service). En Italia, tallarines verdes con «pesto» y café (For Your Eyes Only). En Francia, paté de foie gras, langosta con mayonesa, fresas con nata, café; o caviar Beluga, tournedo muy cocido con salsa béarnaise, un corazón de alcachofa (Casino Royale). ¿Es un buen gustador o un ávido alocado presa de los malos consejos de los maîtres? «Una persona que de veras sabe comer -es el juicio del ilustre gastrónomo Luigi Carnacina- que conoce la buena cocina. No sólo un gourmet, sino una persona dotada de verdadera finura, de paladar sensible, capaz de escoger con exactitud y auténtica personalidad.»

A la elegancia, el agente secreto, como todo hombre verdaderamente viril, no le da demasiada importancia. Tiene, es verdad, algunos rasgos en su vestir característicos: no lleva nunca zapatos con cordones, sólo mocasines que pueden convertirse en armas ofensivas porque tienen la punta reforzada con hierro; lleva una corbata negra de cordoncillo de seda tejida de punto, siempre igual; lleva frecuentemente, incluso debajo de la chaqueta, camisas de manga corta; dormía desnudo, hasta que ha descubierto en Hong Kong una amplia chaqueta de seda blanca con mangas hasta el codo cerrada con una faja en torno a la cintura y la ha adoptado como indumentaria nocturna. Habitualmente lleva un traje ligero con la pechera azul oscuro de una tela suave, alpaca o tropical, con una camisa de seda blanca o crema (The Spy Who Loved Me); con el cual, una vez -concesiones al clima de los trópicos-, calza sandalias negras (Thunderball); lleva a veces un viejo traje de tejido de fantasía blanco y negro con una camisa deportiva azul oscuro (Moonraker). No lleva abrigo, pero sí un impermeable azul oscuro con cinturón (The Spy Who Loved Me). ¿Va bien o mal vestido? «Hay mucha diferencia -dice el famoso sastre Caraceni, árbitro italiano de la elegancia masculina- entre la manera de vestir de Sean Connery en las películas y la de James Bond en las novelas. En las películas el agente secreto va vestido con una pizca de vulgaridad, a la americana, como un inglés de clase social inferior, un inglés de negocios dudosos y no demasiado ordenados. En las novelas, exceptuando la inadmisibles concesión de las sandalias con un traje azul y el impermeable un poco de chófer, James Bond viste muy correctamente, sin exhibicionismos: los mocasines, incluso para la noche, van muy bien, las camisas con las mangas cortas no son de hecho incorrectas, y en la cama cada uno lleva lo que quiere. Diré más: aquel traje blanco y negro, probablemente de Donegal, con camisa azul oscuro es el máximo del refinamiento de la moda actual y sin duda una elegante solución. Quizá la manera de vestir de Bond puede parecer dudosa según los cánones de cierto gusto italiano: pero teniendo en cuenta los gustos anglosajones y su actividad particular es absolutamente sin errores.»

Buena familia y buena educación, gustos tradicionalmente conformistas, coches bien escogidos, buen bebedor aunque privado de sabiduría, gourmet fino, correctamente elegante. Deberemos concluir que James Bond no es realmente un villano, un exhibicionista, un snob como sostienen sus denigradores. Su creador, Ian Lancaster Fleming, era sin duda un gentilhombre. Su padre, millonario, había sido miembro del Parlamento, alabado por Churchill en el «Times» cuando murió en la guerra. El escritor había estudiado en

Eton, pasado los estudios militares en Sandhurst, estudiado psicología en Mónaco y Ginebra, trabajado primero como agente de Bolsa, después como corresponsal de la Agencia Reuter en Moscú y redactor del «Sunday Times» en Londres; había hecho la segunda guerra mundial con el cargo de asistente personal del contraalmirante J. H. Goodfrey, jefe del Servicio Secreto de la Marina británica; era socio del «Blades», el club más exclusivista de Londres; se había casado con la ex lady Rothermere. La biografía de Fleming y la de James Bond tienen muchos puntos de contacto, el escritor ha prestado mucho de sí mismo a su personaje. Fleming ha sido comandante de Marina, gustaba de los trajes azules, prefería los zapatos sin cordones y llevaba siempre mocasines: como Bond. Fleming, como Bond, ha sido agente del Naval Intelligence, el servicio secreto de la Marina, al jefe del cual viene además recomendado por sir Edward Peacock y por sir Montague Norman, gobernador del Banco de Inglaterra. Fleming era un apasionado jugador de golf, fumaba cada día sesenta cigarrillos preparados para él por Morland, hablaba francés y alemán: como Bond. El jefe de Fleming, J. H. Goodfrey, era contraalmirante, tenía el rostro bronceado del marino: el jefe de Bond, M, es un bronceado almirante. Fleming, joven reportero, había asistido frecuentemente a las carreras automovilísticas de Le Mans, y como Bond tenía una verdadera pasión por los automóviles; más rico que Bond, había poseído una serie de automóviles excepcionales: un Standard caqui, un Morris Oxford caqui, un Lagonda 16/80 descubierto, un Riley de dos litros y medio, un Daimler abierto, un Lancia Gran Turismo, un Mercedes S.L., un Ford Thunderbird de tres mil libras. En 1941, Fleming, entonces agente del Servicio Secreto, intentó utilizar su habilidad de jugador para hacer perder todos sus fondos a algunos miembros del espionaje alemán que jugaban a chemin-de-fer en el casino de Estoril, en Portugal, pero lo perdió todo y debió solicitar dinero prestado a su jefe: James Bond tomará su venganza póstuma sobre el destino y sobre la opinión pública ganándolo todo a Le Chiffre en la mesa de bacará del Casino de Royale-les-Eaux. Los trenes de lujo, los grandes hoteles, los famosos itinerarios turísticos han sido familiares a Fleming antes que a Bond. Fleming ha hecho algunas inmersiones submarinas con el comandante Cousteau: Bond es un submarinista experto. Fleming, en fin, ha permitido a Bond usar su especial receta de Martini, tres partes de Gordon, una de vodka y media de China Lillet.

Ian Fleming, el autor, era un gentilhomme. James Bond, el personaje, es también un gentilhomme: en la medida en la cual, naturalmente, un agente secreto puede ser un gentilhomme.

2. De Vidocq a Bond - por Oreste del Buono

001: ¿un nuevo héroe? Pero nuevo ¿en qué?

«A las tres de la mañana el olor de un casino -tufo de humo y de sudor- llega a ser nauseabundo. La tensión provocada por los juegos de azar -una mezcla de miedo, de avidez y de agotamiento nervioso- se hace insoportable, los sentidos despiertan y se rebelan. De pronto James Bond se da cuenta de que está cansado...» Es el principio de la primera novela de Ian Lancaster Fleming, *Casino Royale*. Con la admisión de su propio cansancio, ahora hace doce años, hizo su aparición en las candilejas de la novela policíaca un nuevo héroe destinado a desplazar a todos los competidores del momento. James Bond, el agente secreto 007, desde entonces no ha conocido obstáculos, su carrera ha sido arrolladora, un triunfo que ni siquiera la muerte de su autor ha puesto en discusión por un momento o ha detenido mínimamente sino que más bien, paradójicamente, ha contribuido a exasperar aventando definitivamente el campo de aquel último rastro humano, personal, privado, un autor con una particular historia, caídas y aspiraciones particulares, una mezcla en cualquier caso discutible, inferior al personaje mítico, jamás propiedad de uno solo y ahora propiedad de muchos, de una infinitud, de todos, partidarios y denigradores.

¿Un nuevo héroe? Pero nuevo ¿en qué? Sería demasiado fácil limitarse a algunas superficiales referencias a Richard Hannay, otro agente secreto imaginario que ha gozado de no poco éxito en tierras inglesas, a algún encuentro aproximativo de coincidencias y discordancias con el aficionado al contraespionaje inventado por John Buchan durante la primera guerra mundial y el profesional propuesto por Ian Fleming durante la guerra fría. Cuando, en 1958, lo hizo Bernard Bergonzi en «*The Twentieth Century*», en una demolición áspera y emponzoñada, con toda la indignación de que puede ser capaz un bienpensante -y no hay nada peor que un bienpensante con pretensiones en la literatura-, es algo verdaderamente fuera de todos los límites de lo soportable, Ian Fleming mandó una leve cartita al director de la revista: «Estoy muy contento con el parangón de mis libros con los de John Buchan. Pero ¿por qué John Buchan? ¿Por qué no Balzac?...» ¿Por qué no Balzac? Puede ser considerado como una simple réplica sólo hasta cierto punto. De hecho se entra con Balzac en la historia de la narrativa policíaca, ¿cómo no? Si no se le cita con más frecuencia a este propósito es porque no consigue en él sus mejores resultados, pero su vigorosa contribución a la valoración del subgénero elegido es un hecho. La historia de la narrativa policíaca es una confusión de nombres ilustres y no tanto, bajo la bandera de la eficacia. Antes de liquidar apresuradamente en Richard Hannay la ascendencia de James Bond, conviene quizá profundizar un poco en la ojeada al pasado.

002: Cain está, se espera al policía

«Para mí, y no sólo para mí, la lectura de las novelas policíacas es un vicio como el alcohol y el

tabaco», confiesa Wystan Hugh Auden en su vivaz y aguerrido ensayo *The Guilty Vicarage*. «He aquí los síntomas: en primer lugar una avidez muy intensa; si tengo algún trabajo que hacer debo ir con cuidado en no coger en las manos una de estas novelas... En segundo lugar, esta avidez quiere ser satisfecha por algo específico: la historia debe desarrollarse según fórmulas determinadas... En tercer y último lugar, se trata de un interés inmediato y circunscrito: terminado el libro, la historia abandona mi cabeza y no deseo releerla jamás...» Son impresiones comunes a muchos, muchísimos lectores, con distintas preferencias naturalmente que las ejemplarificadas en materia de fórmulas por el mayor poeta de lengua inglesa después de Pound y Eliot: la narrativa policíaca es un vicio regularmente difundido, un vicio que ejerce su poderosa atracción, su presa irresistible sobre todas las categorías sociales, pero sobre todo entre los intelectuales, el poeta como el físico nuclear, el médico como el secretario, en resumen, el artista o el profesional bien preparado en su campo que aborrecen la banalidad de los libros, periódicos y espectáculos actuales. El aparente misterio que preside la difusión de este vicio invita sin más a recorrer con alguna atención la historia de la narrativa policíaca en busca de alguna explicación.

Nos encontramos inmediatamente con una gran dificultad: no nos hemos puesto de acuerdo acerca de la fecha inicial de esta historia. Para algunos, en vena de entusiasmo e ironía, el origen se perdería incluso en la noche de los tiempos. En el *Queen's Quorum*, texto capital para disciplinar los conocimientos capitales acerca del subgénero elegido, Frederic Dannay y Manfred Lee, los autores y cultivadores que se ocultan bajo el seudónimo de Ellery Queen, llegan a escribir que la «detective-crime-and-mystery-story» puede o podría jactarse de una derivación directa de La Biblia. El primer asesinato ocurrido sobre esta pobre costra terrestre nos es recordado con todos sus datos: víctima, criminal, móvil y, por inducción, arma. «Cain se levantó contra su hermano Abel y lo mató...» Es verdad que fue -admiten nuestros exégetas- un asesinato sin misterio, y, además, no se necesitó de un policía para descubrirlo, pero -se preguntan-, llegado el delito, ¿podía estar lejos el policía? Y naturalmente responden que no. Según otros, empero, en vena de modestia o meticulosidad, La Biblia debería ser dejada en paz, y el nacimiento del subgénero escogido se fijaría en un poco más de un centenar de años, exactamente en abril de 1841, cuando el «*Graham's Magazine*» de Filadelfia publicó *The Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, con la primera indagación del caballero C. Auguste Dupin, joven señor descendiente de una familia magnífica e ilustre, pero por una sucesión de infortunios reducida su riqueza sólo a una aguda capacidad analítica. ¿Cuál de las dos corrientes tiene la razón? Es probable -ocurre frecuentemente en las disputas- que tengan la razón ambas y ninguna.

Es, sin embargo, indudable que después de los precursores Cain y Abel muchos asesinos y muertos asesinados figuran en la historia de la humanidad y de muchos de estos delitos se habla en leyendas, crónicas, memorias, en poesía y en prosa: sobre el delito y lo que le sigue, sobre la necesidad de la destrucción y del castigo del asesino de parte de los parientes, amigos, protectores, dioses del asesinado se ha fantaseado y escrito casi hasta el infinito; pero la narrativa policíaca no puede nacer sino con el nacimiento de la policía o bien con la aparición de individuos y métodos capaces de asegurar el triunfo de la justicia. Así, sólo en un determinado período histórico, bajo la presión de una mentalidad particular y en el clima de particulares condiciones sociales. Es innegable que en el siglo XIX, la ciencia acaba por imponer, contra toda credulidad en el misterio, su orgullosa concepción de la vida como una materia de la cual se podrá, pronto o tarde, tener

totalmente explicación y razones, pero es también innegable que, todavía en el siglo XIX, la sed de fábulas y mitos no se ha saciado, sino al contrario, es estimulada, y producto febril de la sustitución de los viejos mitos son las fábulas con los escándalos, los horrores de los periódicos, de la prensa popular, de la industria cultural. El nuevo personaje -por ahora- del policía medio aventurero medio científico en búsqueda de una verdad oculta pero accesible, va incluso demasiado en contra de las contradicciones, de la encontrada retórica del lector del siglo XIX: la historia de la narrativa policíaca es una reseña de la fama, del hechizo y de la consistencia de héroes de papel mucho más que números fechas y nombres de autores.

Y entonces ¿por qué no empezar en vez de con un héroe de papel con un héroe de carne y hueso? Detrás de la gesta de los paladines del poema caballeresco había una realidad quizá menos fabulosa, pero ciertamente efectiva, detrás de las encuestas de los investigadores de la novela policíaca, existe una realidad ciertamente efectiva, pero quizá más fabulosa. A diferencia de Orlando, nuestro héroe ha escrito además, o por lo menos ha colaborado en la escritura del primer relato sobre sí mismo y este relato ha influido, directa o indirectamente, sobre los iniciadores del subgénero que en nuestros tiempos goza de una fuerza de sugestión semejante a aquella de que gozó en sus tiempos el poema de caballerías: nos referimos a Eugène François Vidocq, el padre de la policía moderna y a sus Mémoires, que aparecieron en París entre 1828 y 1829. Los paladines del escalofrío nacieron como funcionarios.

003: Vidocq se vuelve honesto

«Vidocq era un hombre honesto», con estas palabras Zangiacomi, magistrado -al parecer- riguroso, sí no extremadamente escrupuloso, comentó la muerte de uno de los más tumultuosos aventureros que ha existido nunca. Es verdad que Vidocq llegó a la honestidad a través de caminos insólitos y escabrosos. La comadrona de Arras, donde vino a la luz -a la luz de los fulgores de una tempestad desencadenada y pavorosa-, conocida como echadora de cartas y adivinadora de destinos, predijo para el recién nacido: «Se hablará de él en el mundo y tendrá una suerte muy agitada.» Adivinó. Fuerte, violento, muy poco respetuoso de las leyes y demasiado seguro de los derechos propios, quizá injustamente perseguido por la justicia al principio, pero después encallecido criminal, Vidocq estuvo por mucho tiempo en lucha con la policía antes de decidirse a pasar al otro lado de la barricada: y la decisión sobrevino en circunstancias tales que deja más de una incertidumbre acerca de su espontaneidad. Recapturado después de la enésima evasión, a punto de ser llevado a trabajos forzados, se ofreció a colaborar con la autoridad; la colaboración fue aceptada y resultó preciosa.

Aunque Napoleón había reforzado la policía y creado incluso su ministerio, no se puede decir que la organización fuera todavía perfecta en aquellos tiempos. Las naciones temblaban frente a las empresas del corso, pero no los maleantes parisienses, prácticamente dueños de la capital: nadie podía circular serenamente de noche por las calles, nadie podía estar seguro ni siquiera detrás de las puertas de las casas atrancadas. La policía se componía, en lo alto, de personajes más o menos ilustres, ligados a los cargos del ministerio o de la prefectura, y, abajo, de una horda de individuos sospechosos, relevados temporalmente de las galeras patrias a

las cuales retornaban con frecuencia, después de haber enriquecido, en el ejercicio de las nuevas funciones, su proterva carrera con otras fechorías. Faltaban, en suma, verdaderos cuadros y verdaderos métodos policíacos. Liberado en 1811, Vidocq comenzó a poner en marcha una policía particular, La Sûreté, al principio con un solo agente, después con dos, después con tres y luego con alguna decena de agentes a sus órdenes. Sostenía que: «Una policía represiva que no es nunca preventiva es una aberración. Hasta ahora se ha tirado adelante a fuerza de redadas y de detenciones. La gente que cae en una redada está compuesta de vagabundos y ladrones. Para disminuir, si es posible, el tiempo de detención a que están amenazados desembuchan acerca de los delitos de los que saben alguna cosa, hayan o no participado en ellos. Así, con sus indicaciones se pueden efectuar arrestos importantes y peligrosos bandidos expían sus culpas en los trabajos forzados o en la guillotina. La policía represiva se jacta entonces de su habilidad. Pero nosotros sostenemos que la delación provocada y forzada además por la posición del detenido es el único recurso de la policía represiva. Se podrán reír de nuestros escrúpulos en relación a gente tan corrompida como las víctimas de estas redadas generales y arbitrarias, pero afirmamos de todas formas que se trata de un medio doblemente inmoral y vergonzoso...» Son propósitos nobles, pero ¿cuándo los respetó el jefe de la Sûreté?

Desde su oficina de la calle Sainte-Anne, Vidocq dirige a su modo la represión y prevención del delito: además del conocimiento de la mala vida tenía de su parte una cabeza capaz de funcionar, y bien guiados, sus hombres, aunque reclutados en lugares más bien bajos pero con especial perspicacia, hicieron milagros. Ciertamente que el método era de todo menos riguroso, pero se procuraba siempre profundizar en los problemas: intentaban imaginar los movimientos del criminal, vigilarle desde muy cerca, detenerlo antes de que pudiera hacer mucho daño. Vidocq no se quedaba siempre en la calle de Sainte-Anne, le gustaba disfrazarse, circular por el otro lado de la barricada, jugar con astucia a la caza de informaciones: llegado el momento necesario sabía también dar pruebas de coraje y de fuerza. Atlético y agresivo tenía a sus espaldas una cantidad impresionante de duelos y camorras; si la tomaba con alguno lo arruinaba, frecuentemente bastaba que declarara su nombre para que la mala vida entregase las armas.

En su primera fase la carrera policíaca de Vidocq abraza diecisiete años, un período más largo que la carrera política de Napoleón, en cuyos últimos tiempos nuestro héroe se hizo notar. Naturalmente sus grandes éxitos debían, pronto o tarde, hacer sombra a alguien y se conspiró largamente, hasta durante la Restauración -Vidocq había conservado su puesto después de la caída de la dictadura napoleónica-, para obligarlo a alguna cabezonada irreparable; se desencadenó una campaña contra sus hombres, que fueron acusados de escasa participación en las funciones religiosas. Demasiado para Vidocq, que presentó la dimisión y se retiró, desengañado, para escribir sus memorias en la casa de campo de Saint-Mandé. El editor Tennon le había ofrecido una considerable cantidad por el manuscrito, pero Vidocq se encontró discretamente embarazado con los misterios de la prosa: suministró solamente apuntes, documentos, esbozos y el editor contrató un escritorzuelo para redactar las *Memoires*. Éste elaboró y reelaboró el material para ir en lo posible al encuentro de los gustos populares, lo falsificó y lo falseó todo, en busca del color más accesible. Vidocq protestó a la aparición del primer volumen. Se habían previsto dos en total, pero dado el éxito del primero, el editor hizo aparecer otros tres, fiándolos a otro escribano quizá menos provisto de escrúpulos que su predecesor: la industria cultural florecía, poderosa. Vidocq recurrió a los tribunales, pero ante la fama, que se

propagaba no sólo en Francia sino en Europa, de su vida novelada, optó por dejar de lado los escrúpulos y se preocupó únicamente de hacer dinero: ganó millones con libajos que contaban y volvían a contar sus aventuras y desventuras, sus arrestos, sus procesos y sus evasiones, además de sus pesquisas. Las Mémoires nos proponen un personaje voluminoso -no sin motivo Balzac y Víctor Hugo sacaron de él los titánicos Vautrin y Valjean- con un hechizo compacto, irresistible.

Después de la aparición de las memorias quedaron a Vidocq otros treinta años de vida, treinta años que debían estar llenos, incluso saturados de batallas y victorias. Repuesto como jefe de la Sûreté a tiempo para dismantelar la insurrección contra Luis Felipe, obligado de nuevo a presentar la dimisión por el discutido proyecto de una fusión de su policía con la municipal, Vidocq organizó un activísimo cuerpo privado con el cual dio guerra a ladrones y trapisondistas, se atrajo la simpatía de los comerciantes y de los industriales y el odio de la ineficiente autoridad. Esto al menos quiere su leyenda. Procesado una vez y absuelto, procesado por segunda vez y detenido, continuó en la lucha hasta que lo soltaron, y después encontró el modo de aumentar el número de sus partidarios y tener, en el momento justo, un fin edificante. La fama es, frecuentemente y con gusto, indiferente a las contradicciones, procede por exceso más que por defecto. La figura resultante es todavía aun más compleja que la dibujada por las más desenfrenadas invenciones de las memorias: ninguno de los componentes de Vidocq es sugestivo, el bien se afirma en él a través de una especie de pacto con el mal, el mal está en la práctica incluido en el bien, la capacidad de raciocinio se apareja con la fuerza bruta, la lucidez con la violencia, el realismo con la imaginación. Casi ninguno de los héroes de papel que han venido después de él llegará a su altura, empezando por el Dupin de Poe, que lo denigrará sectariamente, presentándose como encarnizado rival y triunfador de todos los funcionarios.

004: el caballero Dupin, analista

¿Conocía Edgar Allan Poe las Mémoires de Eugène François Vidocq? En realidad, su investigador C. Auguste Dupin se apresura a polemizar con su compatriota para diferenciarse inmediatamente, haciendo comprender en seguida que su método será muy diverso. «La policía parisiense tan decantada por su perspicacia es solamente astuta y nada más», afirma Dupin con el mismo desprecio con que Vidocq hablaba de la policía meramente represiva, e insiste: «A veces obtiene resultados sorprendentes, pero estos son alcanzados en general, solamente gracias a la diligencia y laboriosidad de sus funcionarios. Cuando estas dotes no bastan todos los proyectos fallan. Vidocq, por ejemplo, era un hábil deductor y un individuo perseverante, pero, no habiendo educado su propio pensamiento, se equivocaba continuamente por el mismo ardor de la investigación. Afirmaba su propia visión de las cosas teniendo el objeto demasiado próximo, conseguía ver tal vez un punto o dos con perspicacia no común, pero al hacer esto perdía naturalmente la perspectiva del conjunto...» Vidocq debía ser pagado así. Dupin pretende resolver un enigma policíaco un poco como se juega a las damas, pasatiempo que el presunto biógrafo del cogitabundo caballero considera mucho más estimulante que el ajedrez y más probatorio de las facultades analíticas.

El analista -sostiene el segundo de Dupin- encuentra fruición en cualquier ocupación, aun la más

insignificante, que pueda excitar su cualidad: le placen los enigmas, las adivinanzas, los jeroglíficos, y muestra en la solución de cada uno de estos rompecabezas una agudeza tal que parece sobrenatural a un hombre de inteligencia común. La capacidad de resolución se refuerza a veces mucho con el estudio de las matemáticas, aunque todavía calcular no significa en sí analizar; nueve veces sobre diez un jugador de ajedrez puede calcular sin esforzarse en analizar; teniendo sus piezas movimientos diversos y curiosos, con valores varios y variables, para vencer le bastará estar atento; capaz de concentrarse, no le será necesario mostrarse agudo. Por el contrario, en el juego de las damas, donde los movimientos son unilaterales y sufren poquísimas variaciones, existen menos posibilidades de cometer equivocaciones y así la atención pura no es suficiente, la victoria será el resultado de un notable esfuerzo del intelecto: el analista debe penetrar en la mente de su adversario, identificarse con él, para conseguir entrever las posibilidades de error, las equivocaciones en las cuales hacerle caer. En 1841 Poe había empezado a leer una novela de Dickens, *Barnaby Rudge*, que contenía entre lo demás una serie de delitos, y que incluso de un delito tomaba el arranque: el asesinato de Reuben Haredale, señorón feudal. ¿Quién lo ha matado? Han desaparecido el intendente Rudge y un jardinero. ¿Es uno de los dos el asesino? Más tarde un cadáver desfigurado es encontrado en las aguas turbias de un estanque. Los vestidos que lleva son reconocidos como de Rudge. ¿Es entonces el jardinero, tan contumaz, el asesino? La publicación de la complicada novela no había todavía terminado y ya Poe en un artículo en el «*Philadelphia Saturday Evening Post*» anticipaba la más probable explicación de los interrogantes: no el jardinero sino el intendente Rudge debía ser el asesino, lo de los vestidos no podía ser sino un truco puesto en marcha por el criminal para desviar cualquier pesquisa. Naturalmente Poe había adivinado, la continuación de la aparatosa novela le hubiera dado la razón: el intendente Rudge era el culpable y su hijo Barnaby era además imbécil de nacimiento por la violentísima emoción sufrida por su madre conocedora de la tenebrosa verdad. Reflexionando sobre el método intuitivamente empleado para iluminar la muerte de Reuben Haredale y de su jardinero, Poe había descubierto si no las reglas de la investigación sí las de la narrativa Policíaca.

La pesquisa se funda sobre el método de la no contradicción. Se eliminan todas las soluciones imposibles para llegar a formular la única hipótesis necesaria y se confía a la observación el confirmarla. La narrativa parecería aspirar a reproducir fielmente la marcha de la investigación. Quizá Poe, al escribir las aventuras de Dupin, lo hacía de más buena fe de lo que se pueda pensar. Quería efectivamente ser considerado un buen razonador y no le parecía nunca ser tenido por tal suficientemente y se lamentaba de ello: «La gente no quiere creer que efectivamente yo descifro los enigmas...» Se propuso con *The Mystery of Marie Rogêt* trasladar al falso fondo parisiense ya fijado en *The Murders in the Rue Morgue* un caso criminal en apasionante curso en tierra americana; examinó todos los detalles de la verdadera tragedia, ofreciendo después una solución más que plausible, haciéndose incluso la ilusión de descubrir la verdad. La suposición de su buena fe es una suposición como otra, un poco más válida en cualquier caso, que aquella, por ejemplo, según la cual Poe había escrito *The Mystery of Marie Rogêt* -como reveló sin probarlo el «*New York Tribune*» muchos años después de la muerte del poeta- para obtener la recompensa ofrecida para desviar de alguna manera las sospechas sobre el estanquero Anderson que temía la acusación de homicidio, y mucho más válida que la suposición -formulada no hace muchos años y todavía menos provista de pruebas- según la cual el propio Poe había sido el asesino de la desgraciada Mary Cecilia Rogers, dependiente de Broadway,

joven, bella y, por lo menos hasta el momento de ser violada, honesta, encontrada muerta en el Hudson.

Con buena o mala fe en los dos primeros relatos, el escritor se rinde en cualquier caso después del tercero, *The Purloined Letter* y tiene una especie de tedio y desconsuelo: las reglas de la narrativa policíaca eran exactamente al contrario de las de la investigación policíaca, la construcción literaria debía partir del final -de la solución bien clara del enigma- y, en vez de la búsqueda de la verdad, llegado el caso, enmascararla, ocultarla. Dupin no interesó más a su creador pero las reglas habían de quedar indiscutibles por casi un centenar de años.

Poe había alcanzado el estilo de la narrativa policíaca sin caer en la cuenta de que había inventado el subgénero preferido: no tuvo nunca conciencia de ello, pero sí se dio cuenta del miedo a resultar -si hubiera continuado las aventuras de Dupin- demasiado despiadadamente mecánico. Desde los albores de la narrativa policíaca los cadáveres tienden a no tener demasiado peso ni importancia, son incidentes necesarios para el arranque de las indagaciones, nada más. El escalofrío nos es producido no por la anormalidad de las fechorías tomadas en consideración, sino por la anormalidad de la inteligencia supraexcitada y quizás enferma que les da importancia. He aquí a Dupin en el trabajo: «En aquellos momentos sus modales eran fríos, abstractos; los ojos asumían una expresión vacía, mientras que la voz, habitualmente atenuada, se elevaba hasta un tono agudo que hubiera podido resultar irritante si no hubiera sido por la determinación y la absoluta claridad de lo que iba diciendo...» Un investigador de esta clase nos da un poco de miedo, confesémoslo. A los asesinos de las novelas policíacas sentiríamos tenerlos que afrontar en la vida privada, a los investigadores, no. Mejor es tener para sí los propios secretos y hacerse la ilusión de saberlos esconder muy bien.

En resumen, Vidocq, el prototipo del funcionario, era más bien simpático, incluso fascinante en ocasiones, pero no se puede decir lo mismo de Dupin, el prototipo del aficionado. El más célebre de los padres de los aficionados, Arthur Conan Doyle, acabará por odiar de tal forma -a causa de su infalibilidad monstruosa y su avidez de enigmas- a su criatura Sherlock Holmes, que decide en cierto momento suprimirlo, con el maquiavelismo y la crueldad de un auténtico asesino. Y como, según la máxima anglosajona, «el delito no recompensa», Conan Doyle será atrozmente castigado, constreñido por el furor de los lectores y de los editores a hacer resucitar del abismo de Reichenbach, donde lo habla precipitado, al protagonista de su pesadilla y empujarlo a otras aventuras.

005: Sam Spade y el realismo

A menudo se divide y subdivide la narrativa policíaca en escuela inglesa y americana, en problema y acción, en psicología y dinamismo. Divisiones y subdivisiones que poseen todas sus sacrosantas razones de existir pero no completamente convincentes. También la forma, la estructura, el estilo tienen su importancia en el subgénero preferido, pero está claro que, por una vez, el contenido predomina. Preferimos por tanto catalogar a la narrativa policíaca según las características de sus héroes. Por lo que se refiere a los policías que preceden a James Bond, distinguimos tres órdenes fundamentales: el funcionario, el aficionado, el privado. De los dos primeros hemos hecho referencia a sus modelos informadores, tenemos ahora que ocuparnos del

tercero. El tercero sale a la luz tarde: transcurre casi un centenar de años antes de que junto al funcionario, al policía de carrera, el burócrata de las investigaciones, aquel que está obligado a ocuparse de un determinado caso -y al prototipo Vidocq de Eugène François Vidocq sucederán, por ejemplo, el sargento Cuff de Wilkie Collins, el inspector Lecoq de Émile Gaboriau, el inspector French de Freeman Wills Crofts y el comisario Maigret de Georges Simenon-, junto al aficionado, al investigador por entretenimiento, el poeta de las investigaciones, aquel que casi inventa un determinado caso -y al prototipo Dupin de Edgar Allan Poe sucederán, por ejemplo, el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, el Philo Vance de S.S. Van Dine, el Hércules Poirot de Agatha Christie, el Ellery Queen de Ellery Queen- se establezca el detective privado, el policía por lucro, el libre profesional de las investigaciones, aquel que acepta investigar sobre un determinado caso.

Dashiell Hammett era un verdadero detective privado. Trabajaba para la gran agencia investigadora Pinkerton: de la primera guerra mundial regresó, sin embargo, gravemente enfermo de los pulmones, incapaz de continuar en su profesión. En la inactividad obligada y en la necesidad de hacer dinero de alguna manera, le nació el deseo de intentar escribir: empezó así a contar, parafraseándolas, sus aventuras o las de sus colegas. Las historias de Sam Spade empezaron a aparecer en los distintos periódicos pero, sobre todo, en «Black Mask» en los comienzos de los años veinte. El 1930 -la primera novela de Hammett, *Red Harvest*, había salido en 1929- fue el año de la consagración del investigador privado Sam Spade, pasando de las narraciones convulsivas en «Black Mask» a una más larga, dramática aventura en *The Maltese Falcon*. Nos dice Hammett al comienzo del libro: Samuel Spade tenía la mandíbula huesuda y pronunciada, su mentón hacía prominencia en forma de V, bajo la móvil V de su boca. Las ventanas de su nariz se levantaban en otra V más pequeña. Tan sólo los ojos amarillo-grises cortaban su cara con una línea horizontal. El leit-motiv de la V se repetía en las pobladas cejas que se esparcían a partir de dos arrugas gemelas por encima de la nariz y el nacimiento del pelo castaño muy claro, avanzando en punto sobre la frente desguarnecida, dejaba al descubierto las sienes. Se parecía, de un modo bastante atractivo, a un diablo rubio...» Y sigue: «Medía un buen metro ochenta y cinco. El amplio giro de los hombros hacía parecer casi cónica la parte superior del cuerpo -era ancho tanto como grueso- y no permitía a la chaqueta gris recién planchada caerle a la perfección.» Así, vestido. ¿Y desnudo? Hammett nos quita también esta -eventual- curiosidad: «Se quitó el pijama. La lampiña gordura de los brazos y del cuerpo, la curva de los anchos hombros redondos le hacían parecer semejante a un oso. La piel era suave y rosada como la de un niño...» Éstos son los datos seguros sobre Spade, los datos exteriores. Por lo que se refiere a su intimidad, su cerebro, sus pensamientos, su corazón, el autor no piensa siquiera en describirnoslos, parece atento tan sólo al movimiento, el movimiento de un personaje que a la violencia se opone con la violencia, al mal con el mal.

Hammett no tiene ilusiones: incluso su extraordinario éxito de cierta época -la época que va desde Al Capone a Dillinger- no le engaña, no le cierra los ojos sobre el pasado por él ya vivido como sobre el futuro a él destinado: la experiencia de verdadero investigador entre la suciedad de la sociedad, el agravamiento de la enfermedad después de cada pausa ilusoria, las persecuciones de McCarthy por su rechazo de hacer de delator y las de los recaudadores del fisco americano, el declinar progresivo pero irremediable de la vena y la fuerza de su prosa en la soledad de un exilio, en parte impuesto, en parte querido por orgullo o desorientación.

Parece como si, así como sabe ya todo lo que le ha sucedido, Hammett supiera todo lo que fuera a sucederle. Al sugerir frases y gestos a sus personajes ostenta la conducta despiadada de quien, en la práctica, no tiene elección si quiere salir a flote, librarse provisionalmente. Hammett puede concederse a sí mismo -no puede dejar de concederse- una dosis quizá bastante ruinosa de quijotismo en la vida, pero en los libros no quiere hacer semejante injusticia a sus personajes. Sus detectives o sus gangsters luchan por quien les paga o por interés propio, no por obedecer a una abstracta idea de justicia ni por mostrarse particularmente valientes. Aparte de la atracción por el dinero -por el alcohol y el sexo en segundo lugar-, hay en ellos tan sólo una perenne inclinación a la pendencia, al golpe prohibido. Están todos fuera de la ley y tan sólo el azar hace que algunos se batan para la sociedad y otros contra ella: en la práctica son todos asociales. Las novelas de Hammett intentan decirnos algo más, o quizá nos lo dicen sin intentarlo siquiera: la sociedad misma es asocial, una pesadilla que es bueno intentar olvidar con borracheras enfurecidas, locas aventuras amorosas, peleas a muerte y tiroteos efectivamente mortales. Todo lo demás es retórica, ñoña y culpable retórica.

A pesar de esto, también en ellos, en cierto momento, se realiza un salto: casi como si un interruptor, de improviso, hiciera arrojar sobre la turbia materia la sospecha de la posibilidad de otra luz. Al final de *The Maltese Falcon*, Sam Spade explica a la mujer que quizá le ama y a la que quizás él ama -el quizás es de Hammett- el por qué haya decidido entregarla a la policía. No quiere estar complicado en el delito por ella cometido -ha matado al socio del investigador, Miles Archer- y se lo explica claramente: «Supón, quieres, que yo te ame: y ¿con esto? Puede ser que el mes que viene ya no te ame. Ya he pasado por ello... cuando incluso ha durado mucho. ¿Qué pasaría entonces? Pensaría haber sido un idiota. Y si lo hiciera y acabara a la sombra, entonces estaría seguro de haber sido un idiota. Bueno, si en cambio te envío a la sombra, sufriré de un modo infernal... tendré alguna noche espantosa, pero luego todo pasará...» Ella le replica: «Dime la verdad. ¿Te hubieras portado así conmigo si se te hubiera pagado según lo convenido?... Y él admite: «Desde luego, un buen montón de dinero hubiera representado un elemento más en el otro plato de la balanza...» Admisión que le consiente a ella la gran salida: «Si tú me amaras, no tendrías necesidad de otra cosa sobre aquel plato de la balanza...» Todo en regla, por tanto. Pero dos páginas antes el mismo Spade ha dejado escapar, con los ojos enloquecidos y la cara crispada, profundamente surcada de arrugas, algunas palabras que hacen considerar las frases sucesivas y conclusivas con alguna perplejidad, palabras que parecen aludir como a un deber: «Cuando ha muerto el socio de uno, se espera que éste haga algo de alguna manera. No importa lo que tú pienses del muerto. Era tu socio, y se espera que hagas algo. Ahora bien, Miles y yo estábamos en la misma agencia investigadora. Bueno, cuando ha muerto uno de tu organización sería injusto permitir al asesino que se esfumara como si nada hubiera pasado. Estaría feo bajo todos los puntos de vista...» ¿Cuál es la verdad de Sam Spade? Quizás el bien, a pesar de todo, es más desesperadamente tenaz que el mal.

«El realista del delito -dice Raymond Chandler, el gran discípulo y émulo de Hammett- describe un mundo en el cual los gangsters pueden gobernar las naciones... No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en el cual vivimos, y ciertos escritores rudos y violentos y dotados de un frío espíritu analítico pueden sacar de él tramas muy interesantes e incluso divertidas. No es extraño que un hombre sea asesinado, pero es extraño a veces que sea muerto por tan poco y que su muerte sea el sello de la que llamamos civilización... Palabras sacrosantas, pero entre todos los que han relatado las aventuras del privado -y al prototipo Spade han

sucedido, por ejemplo, el Philip Marlowe de Raymond Chandler, el Nero Wolfe de Rex Stout, el Mike Shayne de Brett Halliday, el Mike Hammer de Mickey Spillane-, ¿las ha respetado alguien? Quien en un sentido, quien en otro, las han traicionado todos; todos han dejado aparte el realismo. Empezando justamente por Chandler.

006: ¿se puede amar a un espía?

Cuando James Bond se presenta al lector con la admisión de su cansancio frente a la tensión del juego de azar, a la incertidumbre del futuro -en suma, con declararse ser humano-, los espías ya han hecho su aparición en la narrativa policíaca, pero no constituyen aún categoría. El mejor de estos personajes, Richard Hannay de John Buchan, es bastante convincente, pero como excepción: un buen hombre, de profesión ingeniero, que de vez en cuando es reclutado por servicio secreto inglés para combatir a los nefandos enemigos de su país. En verdad no puede proponerse como prototipo de un nuevo investigador, como no han podido proponerse el Padre Brown de Gilbert Keith Chesterton o el abogado Perry Mason de Erle Stanley Gardner. Hacen historia aparte: un honrado ciudadano que por civismo se transforma en espía, un buen sacerdote que por fe se improvisa policía, un hábil abogado que para proteger a sus clientes se exhibe como sabueso. Pero la nueva categoría estaba en el aire, en el aire de la guerra fría, en el aire de las efectivas luchas entre los servicios secretos de Oriente y Occidente; y ya Eric Ambler, ya Jean Bruce tanteaban el terreno. Fleming, de todos modos, se ha impuesto a todos, se ha impuesto sacando partido un poco de todo.

«La idea de que iba a poner fin a mi celibato me ponía más bien nervioso. Para descargar aquella tensión que no me daba paz, escribí una novela, Casino Royale, cuyo protagonista pasaba con la sonrisa en los labios por las más espeluznantes aventuras...», así Ian Lancaster Fleming, gentilhombre inglés con casi todas las cartas en regla, justifica con la acostumbrada ironía el inicio del ciclo James Bond. Una ironía que no es sentida hasta el fondo, tiende, al contrario, casi exclusivamente, a enmascarar la efectiva adhesión del escritor al personaje. Estamos hablando, es obvio, del personaje de los libros, bajo varios aspectos incluso antitético al de las películas. Por otra parte, basta fijarse en las fechas de nacimiento: el personaje de los libros nace en tiempos de la guerra fría, mientras que el personaje de las películas nace en tiempos de la ilusoria distensión. Y, precisamente como quiere su fecha de nacimiento, el personaje de los libros es todo una inseguridad, un complejo, un trauma, y continuamente, aunque parezca pensar tan poco -casi menos que el Sam Spade de Hammett-, debate consigo mismo y con los demás, el fundamental problema moral. Lo confirmamos: moral. Porque ¿no es quizá moral por excelencia el problema que 007 discute con un compañero de hazaña, Mathis del Deuxième Bureau, tras la muerte del enemigo Le Chiffre, en una significativa página de Casino Royale?

«Ves, me estaban pegando a muerte, y me he dado improvisadamente cuenta de que amaba la vida. Antes de empezar a torturarme, Le Chiffre ha empleado una frase que me ha chocado: jugar a los indios. Ha dicho que era lo que yo estaba haciendo. Y bien, pienso que no estaba equivocado. Cuando se es joven, parece muy fácil distinguir entre el bien y el mal. Pero a medida que los años pasan, la distinción se hace siempre

más difícil. En el colegio se hace tan sencillo decidir quiénes son los héroes y quiénes los malos, y se crece con la esperanza de ser un héroe y de matar al malo... El Servicio me ha ascendido a Doble Cero. Uno se siente astuto, goza la reputación de ser un tío, de ser un duro. Doble Cero, en nuestro Servicio, significa que durante nuestras misiones hemos despachado al menos a un hombre a sangre fría. Todo esto es bonito y divertido. El héroe mata al malo. Pero cuando el héroe Le Chiffre se le mete en la cabeza matar al malo Bond y el malo Bond sabe que no es en absoluto malo, he aquí que aparece el reverso de la medalla. Malos y héroes se mezclan y confunden... Claro que se puede invocar al patriotismo para justificarlo todo. Mas el concepto del bien y del mal en nuestro país empieza a estar un poco fuera de moda. Hoy combatimos el comunismo. Muy bien. Si hubiera vivido hace cincuenta años los conservadores que hoy nos gobiernan hubieran sido seguramente considerados del mismo modo que los comunistas de hoy, y hubiéramos recibido orden de combatirlos. La historia marcha de prisa en nuestros días. Los buenos y los malos continúan intercambiándose los papeles...»

No, aunque nos lo haya asegurado su creador, no podríamos decir que James Bond atraviese con la sonrisa en los labios las aventuras más espeluznantes. O, al menos, la sonrisa que le podemos entrever en los labios no es de alegría, no es de despreocupación, no es siquiera de inconsciencia, es una mueca de sufrimiento.

La amenaza de una nueva guerra espantosa gravita sobre todos, una guerra que puede estallar incluso tan sólo por casualidad. Por esto no se puede dejar nada al acaso. La pálida paz neurótica está encomendada al equilibrio de las partes. Toda perturbación de este equilibrio puede desencadenar el desastre, pero el desastre puede ser desencadenado también por el simple intento de impedir toda perturbación. En la niebla de la pesadilla atómica se baten a muerte los servicios de espionaje y de contraespionaje. ¿Se baten por la parte justa? ¿Se baten por la parte injusta? La respuesta es prácticamente imposible y detenerse en formular preguntas semejantes suena incluso como una traición. James Bond no concede nunca demasiado tiempo ni demasiadas oportunidades a sus crisis, no porque le desvíen de su acostumbrada eficacia: ¿es o no un funcionario? Y un funcionario como primer deber tiene justamente la obediencia, el acatamiento a las órdenes recibidas, la fidelidad burocrática. Funcionario como Vidocq, como el sargento Cuff, como el inspector Lecoq, como el inspector French, como el comisario Maigret, sigue por el camino señalado, aunque con frecuencia tenga que morder el freno. La rutina, el servicio entre cuatro paredes, las gestiones burocráticas no le entusiasman ciertamente, se entrega a ellas de mal talante, soñando evadirse en la acción, del mismo modo que Vidocq, siempre feliz de poder dejar la oficina de la rue Sainte-Anne para ir a medirse de igual a igual con los peores delincuentes.

Pero James Bond no es tan sólo un funcionario. Su mente está dispuesta para el análisis: cuando las circunstancias lo requieren, no es en verdad tan sólo un hombre de rutina. Su eficacia se extiende en muchos campos competitivos y recreativos, a excepción de la cultura humanística; en lo que se refiere a la cual nuestro héroe no demuestra inclinación ni información. Sus lecturas son enormemente descarnadas e interesadas: aparte de algún manual sobre el juego del golf y de divulgación científica, 007 parece leer exclusivamente alguna novela policíaca de Rex Stout y de Raymond Chandler y de Eric Ambler -los autores

de los cuales, quizá, más ha derivado Fleming- y Profiles in Courage de Kennedy y The Craft of Intelligence de Dulles, las personalidades que más han admirado a Fleming. No es un escándalo y no es tampoco una novedad: en este sentido le han precedido casi todos los policías imaginarios. Basta con recordar aquel intento de enumerar los conocimientos de Sherlock Holmes, hecho al comienzo de su amistad por el doctor Watson. Literatura: cero; filosofía: cero; astronomía: cero; política: escasos; botánica: variables; conoce a fondo las características y las aplicaciones de la belladona, del opio, de los venenos en general, no sabe nada de jardinería ni de horticultura, y así sucesivamente. James Bond, como todo aficionado que se respete, tiene especializaciones hasta maníacas. Y como todo aficionado que se respete, como Dupin, como Sherlock Holmes, como Philo Vance, como Hércules Poirot, como Ellery Queen, es de orígenes respetables -los aficionados nacen siempre mejor que los funcionarios y que los privados, que aquellos, en suma, que tienen que trabajar para vivir- y está en condiciones de exhibir todas las veces que quiera, educación, tacto y gustos bastante refinados.

Funcionario en la escrupulosa tenacidad, aficionado en la agilidad mental, James Bond es llevado por las mismas necesidades de sus encargos a batirse casi siempre como un privado que tiene un poco a todos por enemigos, incluso, por razones de secreto y competencia, a las autoridades del país por el cual se bate. Un lobo solitario que del peligro de tal condición saca incitaciones a ensañarse, a encarnizarse, a imponerse, más allá de todo límite de soportabilidad y de veracidad, como Sam Spade, como Philip Marlowe, como Nero Wolfe, como Mike Shayne, como, Mike Hammer, sin exclusión de golpes y sin ilusiones. No le queda a la zaga a nadie, porque sabe resistir a los desenfrenos más que el primero, sabe evitar los lánguidos deslumbramientos más que el segundo, es menos perezoso que el tercero, menos estúpido que el cuarto, menos paranoico que el quinto. Aunque no posea la matemática seguridad de estar de la parte justa, presume de no estar del todo en la injusta: es, en suma, un hombre que, aun cuando tiene un poco a todos por enemigos, tiene la conciencia de no ser individualista, de pertenecer a una colectividad.

Es en boca de un aliado, el jefe del servicio secreto japonés, Tigre Tanaka, donde Fleming pone en *You Only Live Twice* una violenta crítica de la colectividad inglesa:

«No tan sólo habéis perdido un gran imperio, sino que os habéis incluso mostrado ansiosos de libraros de él cuanto antes... No nos pararemos en profundizar las razones de vuestra conducta política, pero, cuando habéis intentado detener este derrumbe en Suez, tan sólo habéis conseguido dar de narices en uno de los fiascos más notables de la historia del mundo, si no el peor. Sucesivamente vuestro gobierno se ha demostrado incapaz de tener las riendas del estado y ha entregado el efectivo control del país a las Trade Unions, que parecen tener un solo programa: trabajar siempre menos y ganar siempre más. Estos sistemas paternalísticos, este querer evitar una honrada jornada laboral, están minando la fibra moral de los ingleses, una cualidad que en un tiempo todo el mundo admiraba. Ahora vemos una horda de gente vacía y sin fin, a la búsqueda del placer, que juega a las quinielas y al bingo, que se recrea nostálgicamente en los cotilleos sobre la familia real y sobre la así llamada aristocracia, publicados por los más abyectos periódicos del mundo...»

Pero es en boca de un enemigo, el teniente general soviético Vozdvishensky, donde Fleming pone en

From Russia with Love un resonante elogio de aquellos que continúan batiéndose como si tuvieran que defender aún a un gran imperio, desmesurados intereses, desmesuradas ambiciones nacionales, los agentes secretos ingleses:

«Están mal pagados -tan sólo mil o dos mil rublos al mes- pero cumplen con su deber escrupulosamente. Y sin embargo estos agentes no tienen privilegios especiales. No gozan de exención de los impuestos, no tienen cooperativas como hay aquí entre nosotros para hacer compras a buen precio... Raramente les es concedida una condecoración antes de que se retiren. Pese a ello estos hombres siguen ejerciendo una profesión muy peligrosa. Es curioso. Quizá sean los efectos de la Public School y de la University. El amor por la aventura. Sea lo que fuere es extraño que los ingleses sean tan inhábiles en este campo, ya que son conspiradores natos... Claro está que mucha de su fuerza asienta en el mito: el mito de Scotland Yard, de Sherlock Holmes, del Secret Service. Indudablemente nosotros no tenemos nada que temer de estos señores, pero su mito es un obstáculo que sería bueno derribar...»

Y el coronel general Grubozaboyschikov, jefe del Smersh, añade: «Nos hemos reunido para buscar una diana que satisfaga nuestras exigencias. ¿No hay nadie en sus filas que sea considerado un héroe? ¿Alguien que sea considerado con admiración, cuyo ignominioso fin provocara el desconcierto? Los mitos son creados por gestas, hazañas heroicas y por hombres heroicos. ¿No hay héroes entre los hombres ingleses?...» Alrededor de la mesa todos se quedan en silencio, es con azoramiento que el coronel de estado Nikitin se decide a hablar: «Hay un hombre que se llama Bond...»

Fleming -brazo derecho por siete años, incluidos los del último conflicto mundial, del contraalmirante Godfrey, jefe del Naval Intelligence, en el servicio secreto de la Marina inglesa, y por su jefe conmemorado con una incisiva y deslumbradora frase: «Ian was a war-winner», uno de aquellos hombres que ganan las guerras, en suma- parece haber montado su personaje, mezclando y fundiendo en él todas las cualidades positivas y negativas de sus predecesores imaginarios. Potenciando, exaltando, exagerando dotes y defectos de los paladines del suspense, ha quizá realizado aquella figura de héroe que soñaba en su fascinador, ingenuo ensayo *The Simple Art of Murder*, Raymond Chandler: «Tiene que ser, para emplear una frase más bien trillada, un hombre de honor, por instinto, porque no puede dejar de serlo. Tiene que serlo sin pensarlo, y, seguramente, sin hablar nunca de ello. Tiene que ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo. Su vida privada no me interesa, no es un eunuco ni un sátiro; Pienso que podría seducir a una duquesa, pero estoy seguro que no ensuciaría nunca a una virgen: si es un hombre de honor en una cosa lo es en todo... La novela es la aventura de este hombre a la búsqueda de una verdad escondida, y no sería una aventura si no le sucediera a un hombre en condiciones de enfrentarse con la aventura...»

Chandler, en verdad, pensaba haber realizado su fórmula en Philip Marlowe. Pero su conmovedor personaje es otra cosa: este policía privado que termina la mayoría de las veces por trabajar sin cobrar nada, que se enamora de los viejos generales en reposo y de los borrachos empedernidos, que rechaza a las más bellas mujeres que se empeñan en la tentativa de llevarle a la cama, es un anacronismo, una generosa

alucinación. James Bond es, en cambio, justamente de nuestro tiempo. Con él Fleming era aparentemente severo: «No amo particularmente a Bond -decía- y, por otra parte, no le he hecho como persona para amar de un modo especial. No es más que un número, un obtuso instrumento en las manos del gobierno. Pero he terminado de algún modo por experimentar por él cierta simpatía, a fuerza de vivir juntos por una docena de años...» La acostumbrada ironía, afirmando con iguales dosis de descaro y de timidez lo contrario de la verdad. A Bond, en efecto, Fleming le hace coherentemente decir, en Dr. No: «Yo soy tan sólo una especie de policía. Cuando por algún lado sucede algo de extraño de lo cual nadie tiene el deber de ocuparse, me mandan a mí desde Londres...» Y, siempre coherentemente, nos denuncia en Thunderball los vicios de Bond que forman parte de su temperamento duro, despiadado, fundamentalmente amargo... Pero en el mismo Thunderball nos revela que Bond, a fin de cuentas, cree en «aquello que hay dentro, aquello que la gente llama corazón y alma...» Y en el mismo Dr. No nos muestra a Bond convencido sin más de que «sea lo que sea de los muertos, habrá seguramente un lugar para los buenos y un lugar para los malos...» En suma, aunque Bond no se libre de ninguno de los defectos de nuestro tiempo, en él el Genuss no corta nunca el arranque al Streben, el mal no le gana nunca del todo al bien, ni la justicia y la injusticia pueden resultar siempre intercambiables. Por otra parte, el gran cambio de su vida, ¿no está representado por la aparición y el triunfo en On Her Majesty's Secret Service de la ternura sobre la misma pasión por Tracy di Vincenzo, «una de aquellas muchachas con un ala herida, y quizá las dos?...» Entre las hilachas de la ironía, Fleming bien podía decir: «James Bond es una versión muy romantizada de cada uno de nosotros, cuando está solo con sí mismo...»

007: para una estética bondiana.

Por lo que hace referencia a la narrativa policíaca las críticas son, claro está, fáciles. No se olvide que Fleming propone a un héroe, que este héroe es adoptado por una gran cantidad de personas -hombres que quisieran actuar como 007, mujeres que quisieran amar a 007, hombres que aspiran a vencer como 007, mujeres que sueñan con ser amadas por 007- y, por tanto, ¿cómo sería posible para aquellos que no le adoptan ignorar la envidia? Cuanto más éxito tiene un autor más atrae contra sí las flechas de la envidia. La envidia se expresa de los modos más variados: insurrecciones moralísticas, censuras literarias, acusaciones conductísticas, condenas sociológicas, y así sucesivamente. Rebatir a tales manifestaciones no es nuestra tarea, y, por otra parte, somos demasiado respetuosos con las opiniones ajenas, con cualquier opinión ajena: no nos pondremos por tanto a plantear una discusión antipática e inútil. Querernos tan sólo referirnos, concluyendo esta ojeada a los antepasados de James Bond, a nuestras convicciones a propósito de la obra de Fleming.

¿Literatura de evasión? Desde luego, las aventuras de 007 en cuanto novelas son literatura de evasión. Las novelas son siempre literatura de evasión, lo han afirmado y demostrado incomparablemente Cervantes en Don Quijote y Flaubert en Madame Bovary, antinovelas por excelencia. Pero desde que el mundo es mundo, la literatura de evasión, aún la burda y banal, ha dicho a menudo sobre la realidad algo más

de lo que haya nunca conseguido decir el documento intencionalmente realístico. Porque un documento de este género no puede captar los sueños que teje la materia bruta o noble, que son parte integrante de la realidad aceptable o inaceptable. ¿Pobreza de escritura y de esquemas? ¿Será verdad? Esta pobreza de escritura y de esquemas nos parece bastante eficaz si, a pesar de tantas imperfecciones, alcanza una tal masa de lectores. Fleming, lo repetimos, escribe tan sólo novelas. Confesamos estar definitivamente cansados de oír hablar de las novelas como de objetos de culto, de textos de un misterio más sacro que profano. Las novelas, démonos cuenta de ello, son historias confeccionadas para ser leídas por cuanta más gente posible, y, por lo tanto, confeccionadas del modo más legible posible. Hay un juicio sobre un libro de Fleming del presidente Kennedy que nos consuela. Decía Kennedy -un hombre, pues, que no tenía en verdad necesidad de experimentar envidia por el creador de 007- que *From Russia with Love* era uno de los diez volúmenes por él preferidos, es más, su preferido, junto con el Rojo y el Negro de Stendhal.

Somos más bien del parecer del presidente Kennedy: Stendhal aspiraba a hacer la competencia al estilo del código civil, Fleming ha sido acusado de aprovechar el estilo de la publicidad de los productos de lujo. Ha hecho también esto Fleming: para atribuir un aspecto cautivador a su investigador funcionario -aficionado- privado, ha arrancado de alguna vistosa o delicada tabla en colores uno de aquellos increíbles, retocados, superficiales personajes dedicado a probarse una camisa refinada, a beber un licor exquisito, a gozar de un paisaje maravilloso. Pero a este superpolicía con el porte de un gentilhombre, Fleming le ha otorgado, si no un alma, al menos una chispa inquieta -¿remordimiento, valor, sentido del humor, espíritu de aventura, simple tozudez de no rendirse frente al cansancio y a la desconfortante constatación del mal que nos rodea y nos apremia?-, el movimiento, en suma, que le ha llevado a la ruina, tan ejemplar al menos como mal ejemplo, tan consolador al menos cuanto deprimente; en un mundo copiosamente poblado por los monstruos y por los fantasmas, por los abismos y por las construcciones de los esplendores y de las miserias de nuestros miedos, de nuestra irrealidad.

3. La estructura narrativa en Fleming - por Umberto Eco

En 1953 Ian Fleming publica su primera novela de la serie 007, *Casino Royale*. Como obra prima, no puede librarse del normal juego de las influencias literarias y, en los años 50, quien abandonara la veta de lo policíaco tradicional para pasar al de acción no podía ignorar la presencia de Spillane.

A Spillane *Casino Royale* debe, sin duda, al menos dos elementos característicos. En primer lugar la chica, Vesper Lynd, quien suscita el confidente amor en Bond, se revela al final como un agente enemigo. En una novela de Spillane hubiera sido muerta por el protagonista, mientras que en Fleming la mujer tiene el pudor de suicidarse; pero la reacción de Bond frente al hecho tiene las características spillanianas de la transformación del amor en odio y de la ternura en crueldad: «Ha muerto aquella puta», telefona Bond a su central londinense y cierra su «match» afectivo.

En segundo lugar, Bond está obsesionado por una imagen: la de un japonés experto en códigos que él ha matado fríamente en el trigésimo sexto piso del rascacielos RCA, en el Rockefeller Center, apuntándole desde una ventana del cuadragésimo piso del rascacielos de enfrente. Analogía no casual: Mike Hammer aparecía constantemente perseguido por el recuerdo de un pequeño japonés matado en la jungla durante la guerra, si bien con mayor participación afectiva (mientras que el homicidio de Bond, autorizado ministerialmente por el doble cero, es más aséptico y burocrático). El recuerdo del japonés se halla en el origen de la innegable neurosis de Mike Hammer (de su sadomasoquismo y de su argüible impotencia); el recuerdo del primer homicidio podría hallarse en el origen de la neurosis de James Bond, pero precisamente en el ámbito de *Casino Royale*, tanto el personaje como su autor resuelven el problema por vía no terapéutica: es decir, excluyendo a la neurosis del universo de las posibilidades narrativas. Decisión que influenciará la estructura de las futuras once novelas de Fleming y que se encuentra probablemente en la base de su éxito.

Tras haber asistido a la destrucción de dos búlgaros que habían intentado hacerle saltar por los aires, sufrido una conveniente sevicia en los testículos, presenciado la eliminación de Le Chiffre a manos de un agente soviético, recibido de éste un chirlo en la mano, y haber corrido el riesgo de perder a la mujer amada, Bond, gozando de la convalecencia de los justos en una cama del hospital, conversa con su colega francés Mathis y le hace partícipe de sus perplejidades. ¿Están combatiendo por la causa justa? Le Chiffre, que financiaba las huelgas comunistas de los trabajadores franceses, ¿no estaba acaso «cumpliendo una misión maravillosa, realmente vital, quizá la mejor y la más alta»? La diferencia entre bien y mal, ¿es en verdad tan neta, reconocible, como pretende la hagiografía del contraespionaje? En este momento Bond está maduro para la crisis, para el saludable reconocimiento de la ambigüedad universal y se encaminaría por la vía recorrida por el protagonista de *Le Carré*. Pero justamente en el momento en que se pregunta por el aspecto del diablo y, simpatizando con el Enemigo, hace muestras de ir a reconocerlo como «hermano separado», Bond es puesto a salvo por Mathis:

«Cuando hayas regresado a Londres, descubrirás que hay otros Le Chiffre que procuran hacerte daño, hacerlo a tus amigos y a tu país. M te hablará de ello. Y ahora que has visto a un hombre verdaderamente malo, y sabes qué aspecto asume el mal, te pondrás a buscar a los malos para destruirlos y para proteger al mismo tiempo a aquellos a quienes amas y a ti mismo. Ahora ya sabes cómo están hechos y qué pueden hacerle a los demás... Rodéate de seres humanos, mi querido James. Es más fácil batirse por ellos que por unos principios. Pero... no me defraudes volviéndote tú mismo humano. ¡Perderíamos una magnífica máquina!»

Con esta frase lapidaria, Fleming define para las novelas futuras el personaje James Bond. De *Casino Royale* le quedará la cicatriz en la mejilla, la sonrisa un poco cruel, el gusto de la buena mesa, junto con una serie de características accesorias, detenidamente reseñadas en el curso de este primer volumen: pero - convencido por las palabras de Mathis- Bond abandonará los dudosos caminos de la meditación moral y del problema psicológico, con todos los peligros de neurosis que se derivarían. Bond deja de ser un sujeto para psiquiatras y queda todo lo más como un sujeto para fisiólogos (con la salvedad de volver a ser sujeto dotado de psique en la última y atípica novela de la serie, *The Man with the Golden Gun*), máquina magnífica, como desean, con Mathis, el autor y el público. A partir de este momento Bond no meditará sobre la verdad y sobre la justicia, sobre la vida y sobre la muerte más que en escasos momentos de aburrimiento, de preferencia en los bares de los aeropuertos, pero siempre a modo de fantasías casuales, sin dejarse mellar por la duda (al menos en las novelas, concediéndose algún lujo íntimo en las narraciones cortas). Desde un punto de vista psicológico es por lo menos aventurada una conversión tan súbita, sobre la base de cuatro frases de circunstancias pronunciadas por Mathis, pero la conversión no quiere en absoluto estar justificada sobre el plano psicológico. Con las últimas páginas de *Casino Royale*, Fleming renuncia de hecho a la psicología como motor narrativo y decide trasladar caracteres y situaciones al nivel de una objetiva y condicionada estrategia estructural. Sin saberlo Fleming realiza una elección común a muchas disciplinas contemporáneas, pasa del método psicológico al formal.

En *Casino Royale* se hallan ya todos los elementos para construir una máquina que funcione a base de unidades muy simples, regidas por rigurosas reglas de combinación. En esta máquina, que funcionará sin desviaciones de ningún tipo en las novelas siguientes, reside la base del éxito de la «serie 007», un éxito que, singularmente, ha sido debido tanto a la aprobación de las masas, como a la apreciación de los lectores más sofisticados. Se trata ahora de examinar en sus detalles esta máquina narrativa para determinar en ella las razones de su logro. Se trata de elaborar un cuadro descriptivo de las estructuras narrativas en Ian Fleming, procurando evaluar al mismo tiempo, para cada elemento estructural, su probable incidencia en la sensibilidad del lector. Procuraremos por lo tanto determinar tales estructuras narrativas a tres niveles: 1) la oposición de caracteres y de valores; 2) las situaciones de juego y la trama como «encuentro»; 3) la técnica literaria.

La búsqueda se desarrolla en el ámbito de las siguientes novelas enumeradas en orden de publicación (las fechas en que fueron escritas han de ser, posiblemente, anticipadas un año): *Casino Royale*, 1953; *Live and Let Die*, 1954; *Moonraker*, 1955; *Diamonds are Forever*, 1956; *From Russia with Love*, 1957; *Dr. No*,

1958; Goldfinger, 1959; Thunderball, 1961; On Her Majesty's Secret Service, 1963; You Only Live Twice, 1964. Haremos referencia asimismo a las narraciones cortas de For Your Eyes Only, del 1960, y The Man with the Golden Gun, publicado en 1965. En cambio, no tomaremos en consideración The Spy Who Loved Me, que aparece del todo atípica y ocasional.

1. La oposición de los caracteres y de los valores

Las novelas de Fleming aparecen construidas sobre una serie de oposiciones fijas que permiten un número limitado de permutaciones e interacciones. Estos binomios constituyen unas constantes, alrededor de las cuales giran binomios menores que constituyen, de novela en novela, sus variantes. Hemos individuado aquí catorce binomios, cuatro de los cuales oponen cuatro caracteres según distintas combinaciones, mientras que los otros constituyen oposiciones de valores, distintamente personificados por los cuatro caracteres de base. Los catorce binomios son:

- a) Bond - M.
- b) Bond - Malo.
- c) Malo - Mujer.
- d) Mujer - Bond.
- e) Mundo Libre - Unión Soviética.
- f) Gran Bretaña - Países no anglosajones.
- g) Deber - Sacrificio.
- h) Codicia - Ideal.
- i) Amor - Muerte.
- l) Azar - Programación.
- l) Fasto - Incomodidad.
- m) Excepcionalidad - Medida.
- n) Perversión - Candor.
- ñ) Lealtad - Deslealtad.

Estos binomios no representan elementos «vagos», sino «sencillos», es decir, inmediatos y universales, y reexaminando el alcance de cada binomio nos percatamos de que las variantes posibles cubren una gama muy vasta y agotan todos los recursos narrativos de Fleming.

En Bond-M hay una relación dominado-dominante que caracteriza desde el principio los límites y posibilidades del personaje Bond y pone en marcha la historia. Sobre la interpretación que hay que dar, en clave psicológica o psicoanalítica, a la postura de Bond hacia M, se ha hablado en otros lugares. Está de hecho el que, en términos de puras funciones narrativas, M se sitúa frente a Bond como poseedor de una información total en cuanto a los acontecimientos. De aquí su superioridad sobre el protagonista, que depende

de él, y que se dirige a sus distintas misiones en condiciones de inferioridad frente a la omnisciencia del jefe. No raramente el jefe envía a Bond hacia aventuras cuyo éxito ya ha descontado de entrada; Bond actúa, por tanto, como víctima de un enredo, si bien cariñoso -y no cuenta el que luego, en la realidad, el desarrollo de los hechos sobrepase las tranquilas previsiones de M-. La tutela bajo la cual M tiene a Bond -sometido autoritariamente a visitas médicas, a curas naturísticas (Thunderball), a cambios de armamento (Dr. No) hace aún más libre y majestuosa la autoridad del jefe; fácilmente, pues, a M se añaden otros valores como la religión del Deber, la Patria (o Inglaterra) y el Método (que funciona como elemento de Programación frente a la tendencia, típica de Bond, de confiarse a la improvisación). Si Bond es el héroe, y por tanto posee cualidades excepcionales, M representa la Medida, entendida como valor nacional. En realidad, Bond no es tan excepcional como una lectura apresurada de los libros (o la interpretación espectacular que las películas dan de ellos) pueda hacer pensar. El mismo Fleming afirma haberle pensado como un personaje absolutamente común, y del contraste con M es de donde emerge la real estatura de 007, dotado de prestancia física, valor y prontitud de espíritu, sin que posea, por otra parte, ni ésta ni otras cualidades en medida excepcional. Es más bien cierta fuerza moral, una obstinada fidelidad a la misión -al mando de M, siempre presente como admonición- lo que le consiente superar pruebas inhumanas sin ejercer facultades sobrehumanas.

La relación Bond-M presupone indudablemente una ambivalencia afectiva, un amor-odio recíproco, y esto sin recurrir a claves psicológicas. Al inicio de *The Man with the Golden Gun* Bond, salido de una larga amnesia y sometido a los soviéticos, intenta una especie de parricidio ritual disparando sobre M con una pistola de cianuro; el gesto disuelve una serie de tensiones narrativas, que se habían establecido cada vez que M y Bond se habían encontrado frente a frente.

Encaminado por M por la vía del Deber a toda costa, Bond entra en contraste con el Malo. La oposición pone en juego distintos valores, algunos de los cuales no son más que variantes del binomio caracterológico. Bond representa indudablemente Belleza y Virilidad con respecto al Malo, que aparece en cambio monstruoso y sexualmente inhábil. La monstruosidad del Malo es un punto constante, pero para ponerlo de relieve es necesario introducir aquí una noción de método que valdrá también para el examen de otros binomios. Entre las variantes hemos de considerar también la existencia de «papeles vicarios»; es decir, existen personajes de segundo plano cuya función se explica sólo si son vistos como variaciones de uno de los caracteres principales, de los cuales «llevan», por así decirlo, algunas de las características. Los papeles vicarios funcionan generalmente para la Mujer y para el Malo; más suavemente para M, aunque como «vicarios» de M han de ser interpretados algunos colaboradores ocasionales de Bond, por ejemplo Mathis de *Casino Royale*, que son portadores de valores pertenecientes a M., como la llamada al Deber, o al método.

En cuanto a las características del Malo las enumeramos por orden. En *Casino Royale*, Le Chiffre es pálido, lampiño, con los rojos cabellos a cepillo, la boca casi femenina, dientes falsos de calidad costosa, orejas pequeñas con los lóbulos anchos, manos velludas; no ríe nunca. En *Live, Mr. Big*, haitiano negro, tiene una cabeza que se parece a un balón de fútbol, de un tamaño que es de dos veces las dimensiones normales y absolutamente esférica; «el color era de un negro grisáceo, la cara estaba hinchada y lustrosa como la de un cuerpo que hubiera estado en el río por una semana. No tenía cabellos con excepción de un mechón grisáceo por encima de las orejas. Carecía de pestañas y de cejas y los ojos estaban extraordinariamente separados el

uno del otro, de manera que no se podía mirarlos a ambos al mismo tiempo, sino tan sólo a uno a la vez... Eran los ojos de un animal, no tenían expresión humana y parecía que lanzaran llamas». Las encías aparecían anémicas.

En *Diamonds el Malo* se escinde en tres figuras vicarias. Hay ante todo Jack y Seraffimo Spang, de los cuales el primero es jorobado y tiene el pelo rojo («Bond... no recordaba haber visto nunca a un jorobado con el pelo rojo»), los ojos que parecen tomados en préstamo a un taxidermista, las orejas con los lóbulos desproporcionados, los labios rojos y secos, una casi total ausencia de cuello. Seraffimo tiene el rostro de color marfil, cejas negras y fruncidas, cabellos híspidos a cepillo, mandíbulas «prominentes y despiadadas»; si se añade que Seraffimo acostumbra pasar los días en una Spectreville viejo West, con ropaje consistente en pantalones de piel negra listados de plata, espuelas de plata, pistolas con la empuñadura de marfil, cinturón negro con municiones, y conduce un tren modelo 1870 decorado en un estilo victoriano de technicolor, el cuadro está completo. La tercera figura vicaria es aquel señor Winter que viaja con una cartera de cuero que lleva la siguiente etiqueta: «Mi grupo sanguíneo es F», y que en realidad es un killer a las órdenes de los Spang; es un individuo gordo y sudoroso, con una verruga en la mano, la cara flácida, los ojos saltones.

En *Moonraker* Hugo Drax mide un metro ochenta, con los hombros «excepcionalmente anchos»; tiene la cabeza gruesa y cuadrada, los cabellos rojos, la parte derecha de la cara brillante y fruncida por una plástica mal lograda, el ojo derecho distinto del izquierdo, más grande por una contracción de la piel de los párpados, «lastimosamente enrojecido»; tiene poblados bigotes rojizos, las patillas hasta los lóbulos de las orejas, con algún otro mechón sobre los pómulos; los bigotes le esconden además, pero con escaso éxito, la mandíbula prominente y los dientes superiores notablemente hacia afuera. El dorso de las manos está recubierto por un tupido vello rojizo, y en su conjunto el personaje evoca la idea de un director de circo.

En *From Russia el Malo* da origen a tres personajes vicarios: Red Grant, el homicida profesional a las órdenes del Smersh, con las cortas pestañas color arena, los ojos azules pálidos y opacos, la boca pequeña y cruel; las innumerables efélides sobre la piel blanco-leche con los poros profundos y espaciados; el coronel Grubozaboyschikov, jefe del Smersh, con la cara estrecha y puntiaguda, los ojos redondos como dos bolitas brillantes, apesadumbrados por dos bolsas gruesas y flácidas, la boca ancha y siniestra, el cráneo rapado; y finalmente Rosa Krebb, con los labios húmedos y pálidos manchados por la nicotina, la voz ronca, llana y falta de emotividad; de un metro sesenta de estatura, falto de curvas, los brazos toscos, el cuello corto, los tobillos demasiado robustos, el pelo grisáceo recogido en un moño estrecho y «obsceno», «los brillantes ojos marrón desteñido», los lentes espesos, la nariz en punta, blanca de polvos y de anchas ventanas, «el húmedo antro de la boca que no hacía más que abrirse y cerrarse como si hubiera estado regido por un sistema de hilos», la apariencia en conjunto de un ser sexualmente neutro. En *From Russia* tiene lugar una variante comprobable en otras pocas novelas: entra también en escena un ser fuertemente caracterizado, que tiene muchas de las cualidades morales del Malo, excepto que las usa para buen fin o al menos se bate al lado de Bond. Puede representar cierta Perversión y ciertamente es portador de Excepcionalidad, pero de todos modos está siempre en la vertiente de la Lealtad. En *From Russia* se trata de Darko Kerim, el agente turco. Análogos a él serán el jefe del espionaje japonés en *You Only Live Twice*, Tiger Tanaka; Draco en *On Her Majesty's*; Enrico Colombo en «Risico» (una narración de *For Your Eyes Only*), y -en parte- Quarrel en *Dr. No*. Estos

personajes son al mismo tiempo vicarios del Malo y de M, y les llamaremos «vicarios ambiguos». Con ellos está siempre en una especie de alianza competitiva, los ama y los teme al mismo tiempo, los usa y los admira, les domina y es su víctima.

En Dr. No el Malo, además de la altura desmedida, está caracterizado por la ausencia de manos, reemplazadas por dos garfios de metal. La cabeza afeitada tiene el aspecto de una gota de agua al revés, la piel es translúcida, sin arrugas, los pómulos parecen marfil viejo, las cejas aparecen como pintadas, los ojos carecen de pestañas, parecen «dos pequeñas bocas negras», la nariz es delgada y termina cerquísima de la boca, que inspira crueldad y decisión.

En Goldfinger el personaje homónimo llega a ser un monstruo de manual: lo que le caracteriza es la absoluta falta de proporciones; «era bajo, quizá no sobrepasara el metro y medio, y encima de su cuerpo tosco y pesado, plantado sobre dos piernas fornidas de campesino, su gruesa cabeza redonda estaba encajada entre los hombros. Producía la impresión de haber sido construido con los trozos quitados de otras personas. Las distintas partes del cuerpo no ligaban entre sí». En definitiva es «un pequeñajo mal hecho, con el pelo rojo y una cara bizarra». Su figura vicaria es la del coreano Oddjob, con los dedos de las manos en espátula, con las puntas alisadas como si fueran de hueso, que puede partir la barandilla de madera de una escalera con un golpe de karate.

En Thunderball hace su aparición por primera vez Ernst Stavro Blofeld, que volvemos a encontrar en On Her Majesty's y en You Live Only Twice, donde al fin muere. Como encarnaciones vicarias suyas, que expían su muerte, tenemos en Thunderball el conde Lippe y Emilio Largo; ambos son guapos y apuestos, si bien vulgares y crueles, y su monstruosidad es sólo interior. En On Her Majesty's aparece Irma Blunt, el alma condenada de Blofeld, una reencarnación de Rosa Klebb, más una serie de vilains de fondo que perecen trágicamente, quien arrollado por un alud, quien por un tren; en el tercer libro el papel principal es reencarnado y llevado a término por el monstruo Blofeld, ya descrito en Thunderball: dos ojos que se asemejan a dos charcos profundos, rodeados, «como los ojos de Mussolini», por dos escleróticas de un blanco muy puro, de una simetría que recuerda a los ojos de las muñecas, también a causa de las pestañas negras y séricas de tipo femenino; dos ojos puros sobre un rostro de tipo infantil, marcado por una boca húmeda, roja «como una herida mal cicatrizada», bajo una nariz pesada; en conjunto una expresión de hipocresía, tiranía y crueldad, «a un nivel shakespeariano»; ciento veinte kilos de peso, como se especificará en On Her Majesty's, Blofeld carece de lóbulos en las orejas. El pelo está cortado a cepillo. Esta singular unidad fisiognómica de todos los Malos de turno confiere cierta unidad a la relación Bond-Malo, sobre todo si se añade que por regla general el ruin está contraseñado también por una serie de características raciales y biográficas.

El Malo nace en un área étnica que se extiende desde la Europa central a los países eslavos y a la cuenca mediterránea; por regla general tiene sangre mixta y sus orígenes son complejos y oscuros; es asexual u homosexual o, de todas formas, no sexualmente normal; dotado de excepcionales cualidades inventivas y organizadoras, ha emprendido una importante actividad propia que le permite realizar una inmensa riqueza y gracias a la cual trabaja en favor de Rusia; a tal fin concibe un plan de características y dimensiones fantástico-científicas, estudiado en los mínimos detalles, con el cual se propone poner en serias dificultades a Inglaterra o al mundo libre en general. En la figura del Malo se aúnan en efecto los valores

negativos que hemos identificado en algunos binomios de oposiciones en especial, precisamente los polos Unión Soviética y países no anglosajones (la condena racista recae particularmente sobre los judíos, los alemanes, los eslavos y los italianos, siempre entendidos como mestizos) la Codicia elevada a la dignidad paranoica, la Programación como metodología tecnologizada, el Fasto satrápico, la Excepcionalidad física y psíquica, la Perversión física y moral, la Deslealtad radical.

En efecto, Le Chiffre que organiza el subsidio de los movimientos subversivos en Francia deriva de «una mezcla de razas mediterráneas con antepasados prusianos y polacos» y posee sangre judía revelada por las «orejas pequeñas con lóbulos carnosos». Jugador no desleal, traiciona, sin embargo, a sus dueños e intenta recuperar con medios criminales el dinero perdido en el juego; es masoquista (al menos así lo manifiesta la ficha del Servicio Secreto), si bien heterosexual, ha puesto en marcha una gruesa cadena de casas de citas, pero ha derrochado su patrimonio en fuertes gastos para un elevado estilo de vida.

Mr. Big es negro, mantiene con Solitaire una relación ambigua de explotación (nunca ha conseguido sus favores), ayuda a los soviéticos gracias a su poderosa organización criminal fundada en el culto vudú, busca y despacha en los Estados Unidos tesoros escondidos del siglo XVII, lleva el control de varios rackets y se dispone a arruinar a la economía americana por medio de la introducción, en el mercado clandestino de fuertes cantidades de monedas raras.

Hugo Drax ostenta una nacionalidad imprecisada -es inglés de adopción- pero de hecho es alemán; posee el control de la columbita, material indispensable para la construcción de los reactores y lo ofrece a la Corona británica para la construcción de un cohete potentísimo; en realidad, proyecta hacer caer el cohete, con cabeza atómica, sobre Londres y huir luego a Rusia (ecuación comunismo-nacismo); frecuenta clubs de alto nivel, es un apasionado del bridge, pero encuentra placer sólo en hacer trampas; su histerismo no permite sospechar actividades sexuales dignas de nota.

De los personajes vicarios de From Russia los jefes son unos soviéticos y, obviamente, del trabajo para la causa comunista derivan bienestar y poder; Rosa Klebb, sexualmente neutra, «podía gozar físicamente del acto, pero el instrumento no tenía ninguna importancia»; en cuanto, a Red Grant es un lobo feroz y mata por pasión; vive espléndidamente a expensas del gobierno soviético en una torre con piscina. El plano fantacientífico consiste en atraer a Bond en una trampa compleja, empleando como anzuelo a una mujer y un aparato para la codificación y decodificación de los mensajes cifrados, a fin de matarlo y dar jaque al contraespionaje inglés.

El Dr. No es de sangre mixta, chino-alemán, trabaja para Rusia, no demuestra tendencias sexuales definidas (teniendo en sus manos a Honeychile proyecta hacerla destrozarse por los cangrejos de Crab Key), vive sobre una próspera industria del guano y consigue hacer desviar los cohetes teledirigidos lanzados por los americanos. En el pasado ha edificado su riqueza estafando a las organizaciones criminales de las cuales había sido cajero. Vive, en su isla, en un palacio de lujo fabuloso, en una especie de acuario artificial. Goldfinger tiene un probable origen báltico pero también sangre judía; vive espléndidamente gracias al comercio y al contrabando del oro, que le permite financiar movimientos comunistas en Europa; proyecta el robo del oro de Fort Knox (no su radiactivación como falazmente afirma la película) y consigue, para hacer saltar las últimas barreras, un ingenio atómico táctico robado en la NATO; intenta envenenar el agua de Fort

Knox con sistemas industriales; no mantiene relaciones sexuales con la muchacha que tiraniza, limitándose a cubrirla de oro. Hace trampas en el juego por vocación, empleando costosos aparatos, como los prismáticos y la radio; hace trampas para ganar dinero, aun siendo fabulosamente rico y viajando siempre con una consistente reserva áurea en el equipaje. En cuanto a Blofeld es de padre polaco y madre griega; explota sus conocimientos de empleado de telégrafos para iniciar en Polonia un próspero comercio de informaciones secretas; se hace jefe de la más amplia organización independiente de espionaje, chantaje, atraco y extorsión. En efecto, con Blofeld Rusia deja de ser el enemigo constante -a causa de haber sobrevenido la distensión internacional- y el papel de organización maléfica es asumido por la Spectre. La Spectre posee, sin embargo, todas las características del Smersh, incluido el empleo de elementos eslavo-latino-alemanes, los métodos de tortura y eliminación de los traidores, la enemistad jurada a las potencias del mundo libre. De entre los planes fantacientíficos de Blofeld, el de Thunderball consiste en sustraer a la NATO dos bombas atómicas y hacer chantaje con ellas a Inglaterra y América; el de On Her Majesty's; prevé el adiestramiento en una clínica de montaña de campesinas alérgicas con el fin de condicionar para la difusión de virus mortales destinados a arruinar el patrimonio agrícola y zootécnico del Reino Unido; el de You Only, última etapa de la carrera de Blofeld, encaminado ya hacia la locura sanguinaria, se reduce -en escala política más reducida- a la instalación de un fantástico jardín de los suicidas, que atrae, a lo largo de las costas niponas, legiones de herederos de los kamikaze, deseosos de hacerse envenenar por plantas exóticas, refinadísimas y letales, con gran daño conjunto del patrimonio humano japonés democrático. La tendencia de Blofeld al Fasto satrápico se manifiesta ya en el nivel de vida impuesto en la montaña en Pizzo Gloria, y más especialmente en la isla de Kyûshû, donde vive como un tirano medieval y se pasea por su «hortus deliciarum» recubierto por una armadura de hierro. Anteriormente, Blofeld se había revelado ávido de honores (aspiraba a ser reconocido como conde de Blueville), es maestro de programación, genio de la organización, desleal cuanto es suficiente, sexualmente inhábil -vive conyugalmente con Irma Blofeld, asexuada también y de todos modos repugnante-; repitiendo las palabras de Tiger Tanaka, Blofeld «es un demonio que ha tomado una apariencia humana».

Tan sólo los malos de Diamonds no tienen relaciones con Rusia. En cierto sentido la internacional gangsterística de los Spang aparece como una prefiguración de la Spectre. Por lo demás, Jack y Seraffimo poseen las características canónicas.

A las cualidades típicas del Malo se oponen las respuestas de Bond, en especial la Lealtad al Servicio, la Medida anglosajona opuesta a la Excepcionalidad del sangre mixta, la elección de la Incomodidad y la aceptación del Sacrificio contra el Fasto pretencioso ostentado por el enemigo, el golpe de genio (Azar) opuesto a su fría Programación, que la vence, el sentido del Ideal opuesto a la Avidez (Bond en distintas ocasiones vence en el juego al Malo, pero por regla general entrega la fuerte suma ganada o al servicio o a la muchacha de turno, como acontece con Jill Masterson; de todos modos, también cuando guarda el dinero, no hace nunca de él un fin primario). Por otra parte algunas oposiciones axiológicas no funcionan tan sólo para la relación Bond-Malo, sino también en el interior de la conducta del mismo Bond; así Bond es en general leal, pero no rehuye vencer al enemigo empleando un juego desleal, haciendo trampas con el tramposo, y haciéndole chantaje (cfr. Moonraker o Goldfinger). También Excepcionalidad y Medida, Azar y Programación se oponen en los gestos y en las discusiones de Bond mismo, en una dialéctica de acatamiento

del método e improvisaciones; y es justamente esta dialéctica la que hace charmant al personaje, que gana precisamente porque no es absolutamente perfecto (como serían en cambio M y el Malo). Deber y Sacrificio aparecen como elementos de debate interior, toda vez que Bond sabe que tendrá que desbaratar el plan del Malo a riesgo de su vida, y en aquellos casos él ideal patriótico (Gran Bretaña y el mundo libre) adquiere primacía. Juega también la exigencia racista de demostrar la superioridad del hombre británico. En Bond se oponen también Fasto (gusto de las buenas comidas, cuidado en el vestir, búsqueda de lo suntuoso hotelero, amor por las salas de juego, invención de cocktails, etc.) e Incomodidad (Bond está siempre dispuesto a abandonar el Fasto, aunque adquiera el aspecto de la Mujer que se ofrece, para enfrentarse con una nueva situación de Incomodidad, cuyo punto máximo es la tortura).

Nos hemos entretenido con el binomio Bond-Malo porque de hecho en él se aúnan todas las oposiciones enumeradas, incluido el juego entre Amor y Muerte, que en la forma primordial de una oposición entre Eros y Thanatos, principio de placer y principio de realidad, se manifiesta en el momento de la tortura (en Casino Royale explícitamente teorizada como una especie de relación erótica entre torturador y torturado).

Esta oposición se perfecciona en la relación entre el Malo y la Mujer. Vesper es tiranizada y chantajeada por los soviéticos, y luego por Le Chiffre; Solitaire es víctima del Big Man; Tiffany Case es dominada por los Spang; Tatiana es víctima de Rosa Klebb y del gobierno soviético en general; Jill y Tilly Masterson son dominadas, en medida diferente, por Goldfinger, y Pussy Galore trabaja a sus órdenes; Domino Vitali está bajo las órdenes de Blofeld a través de la relación física con la figura vicaria de Emilio Largo; las chicas inglesas huéspedes de Pizzo Gloria están bajo el control hipnótico de Blofeld y la vigilancia virginal de la vicaria Irma Blunt; en cambio, Honeychile mantiene una relación tan sólo simbólica con el poder del Dr. No, vagando pura e inexperta en las orillas de su isla maldita, a pesar de que al final el Dr. No ofrece su cuerpo desnudo a los cangrejos (Honeychile ha sido dominada por el Malo a través de la acción vicaria del brutal Mander que la ha violado, y al que justamente ha castigado haciéndole morir con un escorpión, anticipándose a la venganza del Dr. No que recurre al cangrejo); y finalmente Kissy Suzuki, que vive en su isla a la sombra del castillo maldito de Blofeld, sufre de él una dominación puramente alegórica, compartida por toda la población del lugar. A medio camino, Gala Brand, que es agente del Servicio, se convierte sin embargo en la secretaria de Hugo Drax y establece con él una relación de sumisión. En la mayor parte de los casos esta relación es perfeccionada por la tortura que la Mujer sufre junto con Bond. Aquí el binomio Amor-Muerte funciona también en el sentido de una más íntima unión erótica de dos a través de la prueba común.

Dominada por el Malo, sea como fuere, la Mujer de Fleming ya ha estado precedentemente condicionada al dominio, habiendo asumido la vida el papel vicario del ruin. El esquema común a todas es: 1) la chica es hermosa y buena; 2) ha sido hecha frígida e infeliz por duras pruebas sufridas en la adolescencia; 3) esto la ha condicionado para el servicio del Malo; 4) a través del encuentro con Bond realiza su propia plenitud humana; 5) Bond la posee pero al final la pierde.

Este curriculum es común a Vesper, Solitaire, Tiffany, Tatiana, Honeychile, Domino; más alusivo para Gala, equitativamente distribuido para las tres mujeres vicarias de Goldfinger (Jill, Tilly y Pussy -las dos primeras han tenido un pasado doloroso, pero sólo la tercera ha sido violada por su tío; Bond posee la primera

y la tercera, la segunda es muerta por el Malo; la primera torturada con el oro, la segunda y la tercera son lesbianas y Bond redime tan sólo a la tercera; y así sucesivamente); más difuso e incierto para el grupo de chicas de Pizzo Gloria -cada una ha tenido un pasado infeliz, pero Bond posee de hecho a una sola de ellas (se casa paralelamente con Tracy, con un pasado infeliz a causa de una serie de vicarios menores, dominada además por el padre, Draco, vicario ambiguo, y muerta al fin por Blofeld que realiza en este punto su dominio sobre ella y concluye con la Muerte la relación de Amor que ella mantenía con Bond). Kissy Suzuki ha sido hecha infeliz por una experiencia hollywoodiana que la ha hecho precavida hacia la vida y los hombres.

En cada caso Bond pierde a cada una de estas mujeres, por voluntad suya o de otros (en el caso de Gala es la mujer la que se casa con otro, si bien de mala gana), al final de la novela o al principio de la siguiente (como acontece con Tiffany Case). Así en el momento en que la Mujer resuelve la oposición con el Malo para entrar con Bond en una relación purificador-purificada, salvador-salvada, regresa bajo el dominio de lo negativo. En ella ha combatido largamente el binomio Perversión-Candor (a veces externo, como en relación Rosa Kleb1-Tatiana) que la hace pariente próxima de la virgen perseguida de richardsoniana memoria, portadora de pureza pese a todo y contra el barro; sujeto ejemplar para una historia de abrazo-tortura, ella aparecería como la resolución del contraste entre raza elegida y sangre mixta no anglosajona, ya que muchas veces pertenece a la zona étnica inferior; pero, concluyéndose siempre la relación erótica con una forma real o simbólica de muerte, Bond vuelve a hallar, quiera o no, su pureza de anglosajón célibe. La raza permanece incontaminada.

2. Las situaciones de juego y la trama como «encuentro»

Los distintos binomios de oposiciones (de los cuales hemos considerado tan sólo algunas posibilidades de variantes) aparecen como los elementos de un ars combinatoria con reglas muy elementales. Está claro que en el choque de los dos polos de cada binomio se dan, en el curso de la novela, soluciones alternativas; el lector no sabe si en aquel punto de la historia Malo gana Bond o Bond gana Malo, y así sucesivamente. La información nace de la elección. Pero antes del final del libro el álgebra tiene que haberse cumplido según un código prefijado: como en la morra china que 007 y Tanaka juegan al principio de *You Only*, mano gana puño, puño gana dos dedos, dos dedos gana mano. M gana Bond, Bond gana Malo, Malo gana Mujer, aunque antes Bond gane Mujer; mundo libre gana Unión Soviética, Inglaterra gana países impuros, Muerte gana Amor, Medida gana Excepcionalidad, y así sucesivamente.

Esta interpretación de la trama en términos de juego no es casual. Los libros de Fleming están dominados por algunas situaciones clave que llamaremos «situaciones de juego». Aparecen en ellos ante todo algunas situaciones arquetípicas, como el Viaje o la Comida; el Viaje puede ser en Coche (e interviene aquí una rica simbología del automóvil, típica de nuestro siglo), en Tren (otro arquetipo, esta vez de tipo ochocentista), en Avión o por Barco. Pero uno se da cuenta de que en general una comida, una persecución en coche o una loca carrera en tren siempre son jugados bajo forma de desafío, de match. Bond dispone la elección de los alimentos como se disponen los pedazos de un puzzle; se prepara para la comida con la misma

escrupulosa metodicidad con la cual se dispone a un encuentro de bridge (véase la convergencia, en una relación medio-fin, de los dos elementos en Moonraker), y entiende la comida como factor lúdico. Del mismo modo tren y coche son los elementos de una apuesta jugada con el adversario: antes de que el viaje acabe uno de los dos ha terminado sus jugadas y ha dado jaque mate.

En este punto es inútil recordar la preeminencia que tienen las situaciones de juego, en el sentido propiamente dicho de juego de azar convencional, en cada libro. Bond juega siempre, ganando, con el Malo o con una figura vicaria. La minuciosidad con la cual son descritos estos partidos será objeto de otras consideraciones en el párrafo que dedicaremos a las técnicas literarias; diremos aquí que si los partidos ocupan un espacio tan sobresaliente es porque se constituyen como modelos reducidos, y formalizados, de aquella situación de juego más general que es la novela. La novela, dadas las reglas de combinación de los binomios oposicionales, se establece como una secuencia de «jugadas» inspiradas en el código, y se constituye según un esquema perfectamente prefijado.

El esquema invariable es el siguiente:

- A. M juega y da un encargo a Bond.
- B. Malo juega y aparece a Bond (eventualmente en forma vicaria).
- C. Bond juega y hace un primer jaque a Malo; o bien Malo hace primer jaque a Bond.
- D. Mujer juega y se presenta a Bond.
- E. Bond come Mujer: la posee o inicia su seducción.
- F. Malo captura Bond (con o sin Mujer, o en momentos distintos).
- G. Malo tortura Bond (con o sin Mujer).
- H. Bond gana Malo (lo mata, o mata a su vicario, o asiste a su muerte).
- I. Bond convaleciente se entretiene con Mujer, a la que luego perderá.

El esquema es invariable en el sentido de que todos los elementos están siempre presentes en cada novela (así que se podría afirmar que la regla de juego fundamental es «Bond mueve y da jaque en ocho jugadas»; pero, por la ambivalencia Amor-Muerte, en un cierto sentido «Malo responde y da jaque en ocho jugadas»). No está dicho que las jugadas tengan que tener siempre el mismo orden. Una minuciosa esquematización de las diez novelas en examen nos daría a algunas de ellas construidas según el esquema ABCDEFGHI (por ejemplo, Dr. No), pero más a menudo hay inversiones e interacciones de distinto tipo. A veces Bond encuentra al malo al principio de la novela y le da el primer jaque, y sólo después recibe el encargo de M: es el caso de Goldfinger, que presenta un esquema del tipo BCDEACDFGDHEHI, donde se pueden notar jugadas repetidas, como dos encuentros y dos partidos jugados con el malo, dos seducciones y tres encuentros con mujeres, una primera huida del malo tras su derrota y su muerte sucesiva, etcétera. En From Russia el grupo de los malos se multiplica gracias también a la presencia del vicario-ambiguo Kerim, en lucha con un vicario malo Krilenku, y al doble duelo mortal de Bond con Red Grand y con Rosa Klebb, que es detenida pero después de haber herido mortalmente a Bond; así que el esquema, complicadísimo, es BBBBDA(BBC)EFGHGH(I): en el que se contempla un largo prólogo en Rusia, con el desfile de los malos-

vicarios y una primera relación entre Tatiana y Rosa Klebb; el envío de Bond a Turquía, un largo paréntesis en el cual aparecen los vicarios Kerim y Krilenku, con la derrota de este último; la seducción de Tatiana, la huida en tren con la tortura soportada vicariamente por Kerim asesinado, la victoria sobre Red Grant, el segundo round con Rosa Klebb, que, mientras es derrotada, inflige graves lesiones a Bond. Bond apura en tren y durante las últimas jugadas la convalecencia de amor con Tatiana, preveyendo la separación.

También el concepto base de tortura sufre unas variaciones, y a veces consiste en una vejación directa, a veces en una especie de recorrido del horror al cual Bond es sometido, sea por explícita voluntad del Malo (Dr. No), sea casualmente para huir del malo, pero siempre como consecuencia de las jugadas del malo (recorrido trágico en la nieve, persecución, alud, huida afanosa por los pueblecitos suizos en *On Her Majesty's*).

Junto a la secuencia de las jugadas fundamentales se ponen por otra parte numerosas jugadas laterales, que enriquecen de elecciones imprevistas a la historia, sin alterar, por otra parte, el esquema de base. Queriendo dar una representación gráfica de este procedimiento se podría resumir así la trama de una novela, por ejemplo *Diamonds Are Forever*, representando a la izquierda la secuencia de las jugadas fundamentales, a la derecha el multiplicarse de las jugadas laterales:

Largo prólogo curioso que hace de introducción al contrabando de los diamantes en Sudáfrica.

Jugada (A) M envía a Bond a América como falso contrabandista.

» (B) Los Malos (los Spang) aparecen indirectamente en la descripción que de ellos se hace a Bond.

» (D) La mujer (Tiffany Case) se encuentra con Bond en calidad de intermediaria.

Minucioso viaje en avión: al fondo dos malos vicarios. situación de juego; duelo imperceptible presa-cazadores.

» (B) Primera aparición en el avión del malo vicario Winter (Grupo

sanguíneo F)

» (B) Encuentro con Jack Spang.

Encuentro con Felix Leiter que pone al corriente a Bond sobre los Spang.

» (E) Bond inicia la seducción de Tiffany.

Largo intermedio en Saratoga, en las carreras. Ayudando a Leiter, Bond de hecho perjudica a los Spang.

» (C) Bond hace un primer jaque al Malo.

Aparición de malos vicarios en la sala de baño de fango y castigo del jockey traidor, anticipación simbólica de la tortura de Bond. Todo el episodio de Saratoga constituye una minuciosa situación de juego. Bond decide ir a Las Vegas. Minuciosa descripción ambiental.

» (B) Aparición de Seraffimo Spang.

Otra larga y detallada situación de juego. Partido con Tiffany croupier. Juego a la mesa, escaramuza amorosa indirecta con la mujer, juego indirecto con Seraffimo. Bond gana dinero.

» (C) Bond hace el segundo jaque al Malo.

La noche siguiente, largo tiroteo entre coches. Sodalicio Bond-Ernie Curoo.

» (F) Spang captura a Bond.

Larga descripción de Spectreville y del tren-juguete de Spang.

- » (G) Spang hace torturar a Bond.

Con la ayuda de Tiffany, Bond inicia una fantástica huida en la vagoneta ferroviaria por el desierto, perseguido por la locomotora-juguete conducida por Seraffimo. Situación de juego.

- » (H) Bond gana a Seraffimo, que se estrella en la locomotora contra la montaña.

Descanso con el amigo Leiter, salida en barco, larga convalecencia amorosa con Tiffany, entre intercambios de telegramas cifrados.

- » (E) Bond posee al fin a Tiffany.

- » (B) Vuelve a aparecer el Malo vicario Winter.

Situación de juego sobre el barco. Partido mortal jugado por jugadas infinitésimas entre los dos killers y Bond. La situación de juego está simbolizada por el modelo reducido del mástil sobre el recorrido del barco. Los dos killers capturan a Tiffany. Acrobática acción de Bond para alcanzar el camarote de la muchacha y matar a los killers.

- » (H) Bond gana definitivamente a los malos vicarios.

Meditación sobre la muerte frente a los dos
cadáveres. Regreso a casa.

- » (I) Bond sabe que podrá gozar del
merecido descanso con Tiffany. Sin
embargo...

desvío de la historia en Sudáfrica, donde Bond
destruye el último anillo de la cadena.

- » (H) Bond gana por tercera vez al Malo
en la persona de Jack Spang.

Para cada una de las diez novelas sería posible trazar un esquema de este tipo. Las invenciones colaterales son muy ricas y forman la musculatura del esqueleto narrativo individuado; constituyen indudablemente uno de los mayores encantos de la obra de Fleming, pero no atestiguan más que aparentemente su capacidad de inventiva. Como veremos más adelante es fácil llevar las invenciones colaterales a fuentes literarias precisas, y, por tanto, funcionan como llamada familiar a situaciones novelísticas aceptables por el lector. La trama propiamente dicha permanece inmutable y el suspense se establece de un modo curioso sobre la base de una secuencia de eventos totalmente descontados. Resumiendo, la trama de cada libro de Fleming es a grosso modo ésta: Bond es enviado a determinado lugar con el fin de desbaratar un plan fantacientífico de un individuo monstruoso de orígenes inciertos y de todos modos no inglés que, valiéndose de una actividad propia organizadora, o productiva, no sólo gana dinero sino que hace el juego de los enemigos del Occidente. Al enfrentarse con este ser monstruoso, Bond encuentra a una mujer que es dominada por él y la libera de su pasado instaurando con ella una relación erótica, interrumpida por la captura por parte del malo y por la tortura. Pero Bond derrota al malo, que muere horriblemente, y descansa de las graves fatigas en los brazos de la mujer, si bien está destinado a perderla.

Habría que preguntarse cómo puede funcionar de tal modo una máquina narrativa que tendría que responder a una exigencia de sensaciones y sorpresas imprevisibles. En realidad (como hemos ya indicado en otro lugar) lo típico de la novela policíaca, tanto de intriga como de acción, no es la variación de los hechos, sino más bien el retorno a un esquema habitual, en el cual el lector pueda reconocer algo ya visto, con lo que se hubiera encariñado. Bajo la apariencia de una máquina que produce información, la novela policíaca es en cambio una máquina que produce redundancia; fingiendo sacudir al lector, en realidad le ratifica en una especie de pereza imaginativa, y produce evasión no relatando lo ignorado, sino lo ya conocido. Sin embargo, mientras que en la novela policíaca anterior a Fleming el esquema inmutable está constituido por la personalidad del policía y por su «entourage», por su método de trabajo y por sus tics, y es en el interior de este esquema donde se traman los acontecimientos siempre imprevistos (y máximamente imprevista será la

figura del culpable), en la novela de Fleming el esquema alcanza la misma cadena de los acontecimientos y a los mismos caracteres de los personajes secundarios; y en primer lugar lo que en Fleming siempre se conoce desde el principio es precisamente el culpable, con sus características y sus planes. El placer del lector consiste en encontrarse sumergido en un juego del cual conoce las piezas y las reglas -e incluso el desenlace- disfrutando sencillamente al seguir las mínimas variaciones a través de las cuales el ganador realizará su fin.

Se podría comparar una novela de Fleming a un encuentro de fútbol, del cual se conoce de antemano el ambiente, el número y la personalidad de los jugadores, las reglas del juego, el hecho de que sea como todo se va a desarrollar dentro del área del prado verde; excepto que en un partido de fútbol queda desconocida hasta el final la información última: ¿quién ganará? Más exacto sería en cambio comparar libros a un partido de baloncesto jugado por los Harlem Globe Trotters contra un pequeño equipo de provincia. De éstos se sabe ya con absoluta seguridad que, perderán y en base a qué reglas: el placer consistirá entonces en ver con qué recursos virtuosísticos los Globe Trotters prorrogarán el momento final, con qué artimañas tendrán en vilo al adversario. En las novelas, de Fleming se celebra por tanto en medida ejemplar aquel elemento de juego descontado y de redundancia absoluta que es típico de las máquinas evasivas funcionantes en el ámbito de las comunicaciones de masa... Perfectas en su mecanismo, estas máquinas representan unas estructuras narrativas que trabajan con contenidos obvios y que no aspiran a declaraciones ideológicas especiales. Queda de hecho sin embargo el que estas estructuras connotan inevitablemente unas posiciones ideológicas y que estas posiciones ideológicas no derivan tanto de los contenidos estructurados sino del modo de estructurar narrativamente a los contenidos.

3. Una ideología maniquea

Las novelas de Fleming han sido indistintamente acusadas de maccartismo, de fascismo, de culto a la excepción y a la violencia, de racismo, y así sucesivamente. Es difícil, después del análisis que hemos realizado, sostener que Fleming no se incline a considerar al hombre británico como superior a las razas orientales o mediterráneas, o sostener que Fleming no profese un anticomunismo visceral. De todas formas es significativo el que deje de identificar el mal con Rusia en cuanto la situación internacional hace menos temible a Rusia según la conciencia común; significativo el que, mientras presenta a la gang negra de Mr. Big, Fleming se prodigue en un reconocimiento de las nuevas razas africanas y de su contribución a la civilización contemporánea (el gangsterismo negro representaría una comprobación de la perfección alcanzada en todos los campos por los pueblos de color); significativo el que la sospecha de sangre judía apuntada con respecto a ciertos personajes, esté atemperada por una nota de duda. Tanto al acusar como al absolver a las razas inferiores Fleming no sobrepasa nunca el blando patriotismo del hombre común. Así que surge la sospecha de que nuestro autor no caracterice de este o aquel modo a sus personajes tras una decisión ideológica, sino por una mera exigencia retórica.

Se entiende aquí retórica en el sentido original que le fue asignado por Aristóteles: un arte del persuadir que tiene que apelar para implantar razonamientos creíbles, a los endoxa, es decir en aquellas cosas

que la mayor parte de la gente piensa.

Fleming se propone, con el cinismo del gentilhomme desencantado, construir una máquina narrativa que funcione. Para hacer esto decide recurrir a los señuelos más seguros y universales, y pone en juego elementos arquetípicos, que son los mismos que han dado buena prueba en los cuentos de hadas tradicionales. Revisemos por un momento los binomios de caracteres entran en oposición: M es el Rey y Bond es el Caballero investido de una misión; Bond es el Caballero y Malo es el Dragón; la Mujer y el Malo están como la Bella a la Bestia; Bond, que reconduce a la Mujer a la plenitud del espíritu y de los sentidos, es el Príncipe que despierta a la Bella Durmiente; entre mundo libre y Unión Soviética, Inglaterra y países no anglosajones se repropone la misma relación épica primitiva entre Raza Elegida y Raza Inferior, entre Blanco y Negro, Bien y Mal.

Fleming es racista en el sentido en que lo es todo dibujante que, teniendo que representar al diablo, le pone los ojos oblicuos; en el sentido en que lo es el ama que, teniendo que evocar al Coco, lo sugiere como negro.

Es singular el que Fleming sea anticomunista con misma indiferencia con que es antinazista y antialemán. No es que en un caso sea reaccionario y en el otro democrático. Es sencillamente maniqueo por razones operativas.

Fleming busca oposiciones elementales; para dar un rostro a las fuerzas primarias y universales recurre a clichés. Para identificar a los clichés se apoya en la opinión pública. En período de tensión internacional es cliché el del comunista malo así como -ya históricamente adquirido- se ha vuelto cliché el del criminal nazi impune. Fleming los emplea a ambos con la misma indiferencia.

Como máximo modera su elección con la ironía, excepto que la ironía está del todo disfrazada, se revela tan sólo bajo la incredibilidad de la exageración. En *From Russia* sus soviéticos son tan monstruosamente, inverosímilmente malos que se hace imposible tomarlos en serio. Y, sin embargo, Fleming antepone al libro un corto prefacio en el cual explica que todas las atrocidades que relata son absolutamente ciertas. Ha escogido el camino del cuento de hadas y el cuento de hadas requiere estar constituido con verosimilitud, si no se vuelve apólogo satírico. Parece casi que el autor escriba sus libros para una doble lectura, destinándolos tanto a quien los tomará como fidedignos, como a quien sabrá sonreír sobre ellos. Pero para que funcionen en modo tan ambiguo es necesario que el tono sea auténtico, creíble, ingenuo, límpidamente truculento. Un hombre que realice tal elección no es ni fascista ni nazi: es un cínico, un ingeniero del género de consumo.

En todo caso Fleming no es reaccionario porque llene el esquema «mal» con un ruso o con un judío. Es reaccionario porque procede por esquemas. La esquematización, la bipartición maniquea es siempre dogmática, intolerante; democrático es el que rechaza los esquemas y reconoce los matices, las distinciones, justifica las contradicciones. Fleming es reaccionario como es reaccionario, en sus raíces, el cuento de hadas, todo cuento de hadas; es el ancestral, dogmático conservadurismo estático de los cuentos y de los mitos, que transmiten una sabiduría elemental, construida y comunicada por un simple juego de luces y de sombras, y la transmiten a través de imágenes indiscutibles, que no consienten su distinción crítica. Si Fleming es «fascista», lo es porque es típico del fascismo la incapacidad de pasar de la mitología a la razón, la tendencia

a gobernar sirviéndose de mitos y de fetiches.

De esta naturaleza mitológica participan los mismos nombres de los protagonistas, que revelan en una imagen o en un calembour el carácter del personaje, de modo inmutable, desde el comienzo, sin posibilidades de conversiones o mutaciones (imposible llamarse Blancanieves y no ser blanca como la nieve, en el rostro como en el alma). ¿El malo vive del juego? Se llamará Le Chiffre. ¿Está al servicio de los rojos? Se llamará Red, y Grant si el personaje trabaja por dinero, debidamente subvencionado. Un coreano de profesión killer, pero con medios desacostumbrados, será Oddjob («Trabajo estrafalario»); un obsesionado por el oro, Auric Goldfinger; sin insistir sobre el simbolismo de un malo que se llame No; hasta la cara cortada por la mitad de Hugo Drax será evocada por la incisividad onomatopéyica del apellido. Bella y transparente, télépata, Solitaire evocará la frialdad del diamante; chic e interesada por los diamantes, Tiffany Case recordará al máximo joyero neoyorquino y el beauty case de las modelos. La ingenuidad se hace patente en el mismo nombre de Honeychile, el descaro sensual en el de Pussy (referencia anatómica en slang), Galore (otro término en slang para sugerir «bien centrado»). Peón de un juego tenebroso, he aquí a Domino; tierna amante japonesa, quintaesencia de Oriente, he aquí a Kissy Suzuki (¿será casual la referencia al apellido del más popular divulgador de la espiritualidad Zen?). Inútil hablar de mujeres de menor interés como Mary Goodnight o Miss Trueblood. Y si el nombre de Bond ha sido escogido, como afirma Fleming, casi por casualidad, para dar al personaje una apariencia absolutamente común, será entonces por casualidad, pero de buena ley, que este modelo de estilo y de éxito evoque tanto a la refinada Bond Street como a los bonos del tesoro.

En este punto está claro cómo las novelas de Fleming puedan haber conseguido un éxito tan difundido: ponen en marcha una red de asociaciones elementales, apelan a una dinámica originaria y profunda. Y gustan al lector sofisticado que identifica en ellos, con una pizca de complacencia estética, la pureza de la épica primitiva descarada y maliciosamente traducida en términos actuales; y celebra en Fleming al hombre culto, le reconoce como uno de los suyos, desde luego el más hábil y sin prejuicios.

Alabanza que Fleming podría merecer si -junto al transparente juego de las oposiciones arquetípicas- no desarrollara un segundo, sin duda más socarrón: el juego de las oposiciones estilístico-culturales. En virtud de las cuales el lector sofisticado, que al identificar el mecanismo fabulesco se sentía maliciosamente cómplice del autor, se vuelve su víctima: porque es inducido a entrever invención estilística donde hay en cambio -como se dirá- un hábil montaje del déja vu.

4. Las técnicas literarias

Fleming «escribe bien»: en el sentido más banal pero honrado del término. Tiene ritmo limpieza, cierto gusto sensual por la palabra. Esto no quiere decir que Fleming sea un artista; escribe, sin embargo, con arte.

La traducción puede traicionarle. Empezar Goldfinger con «James Bond estaba sentado en la sala de espera del aeropuerto de Miami. Había bebido ya dos bourbon dobles y ahora reflexionaba sobre la vida y

muerte», no equivale a:

«James Bond, with two double bourbon inside him, sat the final departure lounge of Miami Airport and thought about life and death.»

En la frase inglesa hay un solo giro, dotado de peculiar elegancia. Nada que añadir. Fleming procede sobre este standard.

Cuenta historias truculentas e inverosímiles. Pero hay formas y formas. En *One Lonely Night*, Mikey Spillane describía así una carnicería realizada por Mike Hammer:

«Oyeron mi grito y el estruendo ensordecedor de la ametralladora, sintieron los proyectiles que destrozaban huesos, desgarraban la carne, y fue todo. Se desplomaron mientras intentaban huir. Vi la cabeza del general estallar literalmente y transformarse en una lluvia de esquirlas rojas que fueron a caer en medio de la suciedad del suelo. Mi amigo de la caseta del metro intentó parar los proyectiles con las manos y se disolvió en una pesadilla de orificios azulados...»

Cuando en *Casino Royale* Fleming tiene que describir la muerte de Le Chiffre, nos hallamos indudablemente frente a una técnica más sagaz:

«Hubo un "puff" más agudo, no más fuerte que el ruido que produce una bola de aire que sale del tubo de pasta dentífrica. Ningún otro ruido y de improviso sobre la frente de Le Chiffre se abrió un tercer ojo, a la altura de los otros dos, justamente donde su gruesa nariz empezaba a sobresalir de la frente. Era un pequeño ojo negro, sin cejas ni pestañas. Por un instante los tres ojos escudriñaron la habitación, luego la cara de Le Chiffre se aflojó y sus ojos laterales se dirigieron lentamente hacia el techo.»

Hay más pudor, más silencio, en relación a la inadecuada turbonada de Spillane; pero hay también un gusto más barroco de la imagen, un reducirlo todo a la imagen, sin emociones de comentario, y con un empleo de palabras que «nombran» las cosas con exactitud.

No es que Fleming renuncie a la explosión de gran guignol, al contrario es maestro en ello, y la desperdiga en sus novelas; pero cuando orquesta lo macabro sobre pantalla panorámica, también aquí revela mucho más veneno literario de cuanto poseyera Spillane.

Véase la muerte de Mr. Big en *Live and Let Die*: Bond y Solitaire, atados por un largo cable al barco del bandido, han sido arrastrados a remolque para ser destrozados por las rocas coralíferas de la bahía; pero el barco, astutamente minado por Bond algunas horas antes, salta por los aires y las dos víctimas, ya a salvo, asisten al mísero fin de Mr. Big, náufrago y devorado por las barracudas:

«Era una gran cabeza maciza con un velo de sangre que se vertía sobre la cara desde una ancha herida en el cráneo... Bond podía ver sus dientes que los labios tensos en un rictus agónico dejaban al

descubierto. La sangre nublaba aquellos ojos que Bond sabía sobresalientes de la órbita. Podía con la imaginación oír aquel grueso corazón enfermo que latía afanosamente bajo la piel grisácea... Mister Big avanzaba. Los hombros estaban desnudos, los vestidos habían sido hechos jirones por la explosión, pero tenía aún la corbata de seda negra alrededor del cuello tosco que le flotaba detrás de la cabeza como una coleta de chino. Una breve oleada le limpió los ojos un poco de sangre. Estaban abiertos desmesuradamente, se clavaban en Bond con un brillo de locura. No había ninguna invocación de ayuda, estaban fijos y enloquecidos. Ahora estaba a unos diez metros y Bond fijó sus ojos en los de él, pero éstos se cerraron de golpe mientras que la gran cara se retorció en una mueca de espasmo. «Aahhh», fue el estertor que emitió la boca torcida. Las manos cesaron de golpear el agua, la cabeza se sumergió y luego volvió a aparecer. Una nube de sangre oscureció el agua. Dos sombras pardas de cuatro o cinco metros de longitud asomaron entre la nube de sangre y luego se sumergieron nuevamente en ella. El cuerpo en el agua se giró sobre un costado. Mitad del brazo derecho del gran hombre apareció a flor del agua. Estaba sin mano, sin muñeca, ya sin reloj. Pero la inmensa cabeza con la boca abierta de par en par que enseñaba los dientes cándidos aún estaba viva... Luego la cabeza volvió a aparecer sobre el agua. Tenía la boca cerrada. Los ojos amarillos parecía que aún miraban a Bond. El morro del tiburón volvió a aflorar y se dirigió hacia la cabeza, las mandíbulas abiertas de par en par. Hubo un horrible crujido, mientras volvía a cerrar los maxilares, y un gran remolino de agua, y silencio.»

En esta ostentación de lo horripilante son indudables las ascendencias ochocentistas: la carnicería final, precedida por torturas y detenciones penosas (es mejor si con una virgen de acompañamiento) es gothic de la mejor ley. La página referida es un condensado. Mr. Big agoniza un poco más lentamente; y no diferentemente el Monje de Lewis agonizaba durante algunos días con el cuerpo destrozado por la caída sobre inaccesibles despeñaderos. Pero el horripilante gótico de Fleming está descrito con precisión fisicista, alineantes imágenes y sobre todo imágenes de cosas. La falta del reloj en una muñeca mordida por los escualos no es tan sólo un ejemplo de macabro sarcasmo: es un apuntar a lo esencial por lo inesencial, típico de una narrativa cosal, de una técnica de la mirada de sello contemporáneo.

Y aquí alcanzamos una nueva oposición que rige no ya la estructura de la historia sino la del estilo de Fleming: la oposición entre contar por hechos atroces e inmensos y contar por cosas mínimas vistas con ojo desencantado.

En efecto, causa sorpresa en Fleming la minuciosa y ociosa determinación con la cual conduce por páginas y páginas descripciones de objetos, paisajes y gestos aparentemente no importantes para el curso de la historia; y, por contra, el furioso telegrafismo con el cual liquida en pocos párrafos las acciones más inopinadas e improbables. Un típico ejemplo puede ser en Goldfinger las dos páginas dedicadas a una casual meditación sobre un mejicano muerto, las once páginas dedicadas al partido de golf, las veinticinco aproximadamente ocupadas por una larga carrera en auto a través de Francia, frente a las cuatro o cinco páginas en las cuales se resuelve la llegada a Fort Knox en un falso tren hospital y el golpe de escena que culmina con el fracaso del plan de Goldfinger y la muerte de Tilly Masterson.

En Thunderball una cuarta parte del volumen está ocupada por la descripción de las curas

naturísticas a las que es sometido Bond en una clínica, sin que los hechos que acontecen en aquel lugar justifiquen el detenerse en la composición de las comidas dietéticas, la técnica de los masajes y baños turcos; pero el párrafo más desconcertante es quizás aquel en el cual Domino Vitali, tras haberle contado a Bond su vida en el bar del Casino, emplea cinco páginas para describir, con exactitud robbegrilletiana, la caja de los cigarrillos Player's. Hay aquí algo más que las treinta páginas empleadas en Moonraker para contar los preparativos y el desarrollo del partido de bridge con sir Hugo Drax. Allá se establecía al menos un suspense, indudablemente magistral, incluso para quien no conociera las reglas del bridge; aquí, en cambio, el pasaje es interlocutorio y no se muestra necesario caracterizar el espíritu *rêveur* de Domino representando con tanta riqueza de matices esta tendencia suya a la fenomenología sin fin.

Pero «sin fin» es la palabra exacta. Es sin fin que Diamonds Are Forever, para introducirnos al contrabando de diamantes en Sudáfrica, se abra con una epifanía de un escorpión que actúa casi en el círculo de una lente, macroscópico como un ser prehistórico, protagonista de un hecho de vida y de muerte a nivel animal, interrumpido por un ser humano que improvisadamente aparece, aplasta el escorpión y da comienzo a la acción, como si lo que ha sucedido antes no representara más que los títulos de encabezamiento, compaginados por un grafista refinado, de una película que luego sigue con otro estilo.

Y aún más representativo de esta técnica de la mirada «sin fin» es el comienzo de From Russia: donde tenemos toda una página de «casi» *noveau roman*, de virtuosa ejercitación sobre el cuerpo, de una inmovilidad cadavérica, de un hombre tendido al borde de una piscina, explorado, poro por poro, cabello por cabello, por una libélula azul y verde. Y mientras gravita ya sobre la escena el sutil tufillo de muerte que el autor ha tan hábilmente evocado, he aquí que el hombre se mueve y ahuyenta a la libélula. El hombre se mueve porque está vivo y se está disponiendo a hacerse dar masaje. El que, tendido en el suelo, pareciera muerto, no tiene ninguna importancia para los fines de la narración que sigue. Fleming abunda continuamente en tales párrafos de alto virtuosismo, que fingen una técnica de la visión y un gusto de lo inesencial, y que el mecanismo narrativo de la historia no sólo no requiere, sino que rechaza. Cuando la historia tiene que ser llevada a los nudos fundamentales (a las «jugadas» de base enumeradas en los párrafos precedentes), la técnica de la mirada es decididamente dejada de lado; Robbe-Grillet es sustituido por Souvestre y Allain, el mundo objetual deja paso a Fantomas.

Acontece más bien que en los momentos de la reflexión descriptiva, especialmente atractivos porque están sustentados por una lengua limpia y eficaz, se apoyen los polos del Fasto y de la Programación, mientras que los de la acción impulsiva expresen los momentos de la Incomodidad y del Azar. Así la oposición entre las dos técnicas (o la técnica de esta oposición estilística) no es casual. Si así fuera la técnica de Fleming que interrumpe el suspense de una acción tensa y grávida, como un desfile de submarinistas hacia el desafío mortal, para detenerse en describir la fauna submarina y una conformación coralífera, sería semejante a la ingenua técnica de Salgari, capaz de abandonar a su héroe, que tropieza en el curso de la persecución con una gruesa raíz de secuoya, para describirnos los orígenes, propiedades y distribución de las secuoyas en el continente norteamericano.

En Fleming, en cambio, la divagación, en vez de adquirir el aspecto de una voz del Larousse mal colocada, asume un doble realce: ante todo raramente es descripción de lo inusual -como sucedía en Salgari o

en Verne-, sino descripción de lo ya conocido; en segundo lugar interviene no como información enciclopédica, sino como sugestión literaria, y bajo este título pretende «ennoblecere» el hecho relatado.

Fleming no describe nunca secuoyas, que el lector no ha tenido jamás ocasión de ver. Describe un partido de canasta, un automóvil de serie, el tablier de un avión, el vagón de un tren, el menú de un restaurante; la caja de una marca de cigarrillos adquiribles en cualquier estanco. Fleming liquida en pocas palabras un asalto a Fort Knox porque sabe que ninguno de sus lectores tendrá nunca la ocasión de desvalijar Fort Knox; y se extiende en explicar la fruición con la cual se puede tomar en mano un volante o un arma, porque éstas son las cosas que cada uno de nosotros ha realizado, podría realizar, o desearía realizar. Fleming se detiene en presentarnos el *déjà vu* con una técnica fotográfica, porque es sobre lo *déjà vu* donde puede solicitar nuestras capacidades de identificación. Nos compenetrarnos no con quien roba una bomba atómica sino, con quien conduce una lancha motora; no con quien hace estallar un cohete sino con quien realiza un largo descenso de esquí; no con quien hace contrabando de diamantes sino con quien encarga una comida en un restaurante de París. Nuestra atención es solicitada, alentada, orientada hacia el terreno de las cosas posibles y deseables. Aquí el relato se hace realista, la atención maníaca; para lo demás, que pertenece a lo inverosímil, bastan pocas páginas y un implícito guiño de ojos. Nadie tiene por qué creerlo.

Una vez más el placer de la lectura no es dado por lo increíble y por lo nuevo, sino por lo obvio y acostumbrado. Es innegable que Fleming emplea en la evocación de lo obvio, una estrategia verbal de rara categoría; pero lo que esta estrategia nos hace amar está en el orden de lo redundante, no de lo informativo. El lenguaje cumple aquí la misma función que la trama. El máximo placer no tiene que nacer de la excitación, sino del descanso.

Se ha dicho además que la descripción minuciosa no constituye nunca información enciclopédica sino evocación literaria. Indudablemente si un submarinista nada hacia la muerte y yo entreveo por encima de él un mar lechoso y tranquilo, y sombras vagas de peces fosforescentes que lo rozan, su gesto se inscribe en un marco de naturaleza espléndida y eterna, ambigua e indiferente, que evoca en mí algún profundo y moral contraste. Amplifíquese el momento de la naturaleza apática y fastuosa, y el juego estará hecho. Por regla general, si un submarinista es devorado por un tiburón, la crónica lo dice y basta; si alguien acompaña esta muerte con tres páginas de fenomenología del coral, ¿tendrá esto que ver entonces con la Literatura?

Es este juego, no nuevo, de una cultura de reportaje progresivamente identificada como Midcult o como Kitsch, que aquí encuentra una de sus manifestaciones más eficaces -quisiéramos decir la menos irritante, por la soltura y la habilidad con las cuales es conducida la operación, si no fuera que el artificio arrastra a alguien a celebrar en Fleming no al sagaz elaborador de historias diversas, sino un fenómeno de invención estilística-.

El juego del Midcult en Fleming es a veces descubierto (aunque no menos eficaz). Bond entra en el camarote de Tiffany y dispara sobre los dos killers. Los despacha, anima a la muchacha aterrorizada, y se dispone a salir:

«Había podido al fin dormir con el cuerpo de Tiffany estrechado al suyo, para siempre.

¿Para siempre?

Mientras se encaminaba lentamente hacia la puerta del baño, Bond encontró la mirada vítrea del cuerpo sobre el suelo.

Y los ojos del hombre cuyo grupo sanguíneo había sido F le hablaron y dijeron: «Amigo. Nada es para siempre. Tan sólo la muerte aguanta. Nada es para siempre, si no lo que tú me has hecho.»

Las frases cortas, escondidas en frecuentes «apartes» como versos, la indicación del hombre a través del leit motiv de su grupo sanguíneo; la prosopopeya bíblica de los ojos que hablan y «dicen»; la meditación rápida y solemne sobre el hecho -bien mirado, muy obvio- de que el que está muerto lo sigue estando... Todo el instrumental de un «universal» de pacotilla, que Mac Donald ya individuaba en el último Hemingway. Y no obstante esto Fleming estaría aún autorizado a evocar el espectro de la muerte con formas tan «sindicalmente» literarias, si aún la improvisada meditación sobre lo eterno revistiera la más mínima función para los fines del desarrollo de la historia. ¿Qué hará ahora, ahora qué ha sido acariciado por el escalofrío de lo irreversible, James Bond? No hará absolutamente nada. Pasará por encima del cadáver y se irá a la cama con Tiffany.

5. Literatura como collage

Por lo tanto, Fleming, presentándose como resumen viviente de las contradicciones de una cultura de consumo, organiza tramas elementales y violentas, jugadas sobre oposiciones fabulescas, con una técnica de novela «de masa»; describe a menudo mujeres y puestas de sol, fondos marinos y automóviles, con una técnica literaria de reportaje, rozando muy a menudo el Kitsch y a veces cayendo en él de pleno; dosifica su atención narrativa con un montaje inestable, alternando el grand guignol con el nouveau roman, con una tal desenvoltura técnica que se sitúa bien o mal, si no entre los inventores, sí al menos entre los más hábiles utilizadores de un instrumental experimental.

Es muy difícil, leyendo estas novelas, más allá de la adhesión inmediata y divertida al efecto primario que quieren solicitar, comprender hasta qué punto finja la literatura para fingir hacer literatura, y hasta qué punto utilice fragmentos de literatura con el gusto cínico y burlón del collage.

Fleming es más culto de lo que deja ver. Da comienzo al capítulo 19 de Casino Royale con: «Cuando se sueña en el soñar quiere decir que el despertar está cercano»: es una noción resabida, pero es también una frase de Novalis. Es difícil, siguiendo el largo conciliábulo de los diabólicos soviéticos que proyectan la condena de Bond (y Bond entrará en escena, ignorándolo todo, sólo en la segunda parte), no pensar en un «prólogo del infierno» de goethiana memoria.

Como máximo se puede pensar que estas influencias, buenas lecturas de un gentilhomme acomodado, actuaran en la memoria del autor sin salir a flote en su conciencia. Posiblemente Fleming permanecía atado a un mundo ochocentista, del cual su ideología militarística y nacionalística, su colonialismo racista, su aislacionismo victoriano, son claras herencias. Su placer de viajero, por los grandes hoteles y los trenes de lujo, es aun del todo belle époque. El arquetipo mismo del tren, del viaje en el Oriente-Express (donde se es esperado por el amor y por la muerte) procede de la grande y pequeña literatura

romántica y postromántica de Tolstoi, a través de Dekobra, hasta Cendrars. Sus mujeres, ya se ha dicho, son clarisas richardsonianas y corresponden al arquetipo puesto en evidencia por Fiedler. Pero hay más, hay el gusto por lo exótico, que no es contemporáneo, aunque las islas de sueño se alcanzan en jet. En *You Only Live Twice* tenemos un jardín de los suplicios que es demasiado afín al de Mirbeau y en el cual las plantas son descritas con minuciosidad enumeratoria en la que se sobreentiende algo del *Traité des poisons* de Orfila, alcanzado quizá a través de la mediación del Huysmans de *La-bas*. Pero *You Only Live Twice*, en su exaltación exótica (tres cuartas partes del libro están dedicadas a una iniciación casi mística al Oriente), en su proceder con citas de antiguos poetas, recuerda también la curiosidad casi morbosa con la cual nos invitaba al descubrimiento de la China Judith Gautier, en 1869, con *Le dragon imperial*. Y si el parangón puede parecer peregrino, recordemos al menos que Ko-Li-Tsin, el poeta revolucionario, huye de las cárceles de Pekín agarrado a un cometa y Bond huye del infame castillo de Blofeld agarrado a un globo (que lo llevará lejos en el mar, donde, ya desmemoriado, será recogido por las dulces manos de Kissy Sukuzi). Es cierto que Bond se cuelga del globo recordando haberlo visto hacer a Douglas Fairbanks, pero Fleming es indudablemente más culto que su personaje.

No se trata de jugar a las analogías y de sugerir en la atmósfera ambigua y enferma de Pizzo Gloria un eco de la montaña mágica. Los sanatorios están en la montaña y en la montaña hace frío. No se trata de encontrar en *Honeychile*, que se aparece a Bond en medio de la espuma del mar, como una Anadiomene, la «muchacha pájaro» de Joyce. Dos piernas desnudas bañadas por las olas son semejantes en todo el mundo. Pero a veces las analogías no se refieren a la simple atmósfera psicológica, son analogías estructurales. Sucederá así que una de las narraciones de *For Your Eyes Only*, «Quantum of solace», representa a Bond mientras, en el diván de chinz del gobernador de las Bahamas, escucha a éste contar, tras largos y laberínticos preámbulos, en una atmósfera de rarefacta incomodidad, la larga y aparentemente inconsistente historia de una mujer adúltera y de un marido vengativo; pero una historia sin sangre y sin golpes de escena, una historia de hechos interiores y privados, tras la cual sin embargo Bond se siente extrañamente complicado, y tiende a ver su propia y peligrosa actividad como infinitamente menos novelesca e intensa que ciertas existencias secretas y banales. Ahora bien, la estructura de esta narración, la técnica de descripción e introducción de los personajes, la desproporción entre los preámbulos y la inconsistencia de la historia, y entre ésta y el efecto que producen, recuerdan extrañamente la marcha acostumbrada de muchas narraciones de Barbey d'Aureville.

Y podríamos aún recordar cómo la idea de un cuerpo humano recubierto de oro aparece en Demetrio Merezkowskji (excepto que en aquel caso no se trata de Goldfinger, sino de Leonardo de Vinci).

Puede ser que Fleming no tuviera lecturas tan variadas y sofisticadas, y en tal caso no quedaría más que admitir que, vinculado por educación y estructura psicológica a un mundo pasado, haya copiado sus soluciones y gustos sin apercibirse de ello, vuelto a inventar figuras de estilo que había olfateado en el aire. Pero es más digno de crédito el que, con el mismo cinismo operativo con el cual había estructurado según oposiciones arquetípicas sus tramas, haya decidido que las vías de lo imaginario, para el lector de nuestro siglo, podían volver a ser aquellas del gran folletín ochocentista; que frente a la casera normalidad, no digamos de Hércules Poirot, sino de los mismos Sam Spade y Michael Shayne, sacerdotes de una violencia urbana y previsible, urgía solicitar a la fantasía con el instrumental que había hecho célebres a Rocambole y

Rouletabille, Fantomas y Fu Manchú. Quizás haya ido más allá, a las raíces cultas del romanticismo truculento, y de allí hasta sus filiaciones más morbosas. Una antología de caracteres y situaciones extraída de sus novelas nos aparecería como un capítulo de la carne, la muerte y el diablo, de Praz.

Empezando por sus malos, cuyos destellos rojizos en la mirada y los labios pálidos recuerdan al arquetipo mariniano de Satán, del cual nace Milton, del cual surge la generación romántica de los tenebrosos: «Negli occhi ove mestizia alberga e morte - luce fiammeggia torbida e vermiglia - Gli sguardi obliqui e le pupille torte - sembran comete, e lampade le ciglia. - E da le nari e da le labbra smorte...» Tan sólo que en Fleming se ha realizado una inconsciente disociación, y las características del bello tenebroso, charmant y cruel, sensual y despiadado, se han subdividido entre la figura del Malo y la de Bond.

En estos dos caracteres se distribuyen los rasgos de Schedoni de la Radcliffe y de Ambrosio de Lewis, del Corsaro y del Giaurro de Byron; amar y sufrir es la fatalidad que persigue a Bond como a René de Chateaubriand, «todo en él se volvía fatal, la misma felicidad» -pero es el Malo que, como René, «arrojado en el mundo como una gran calamidad, su perniciosa influencia se extendía a los seres que le circundaban».

El Malo, que a su perversidad une un encanto personal de gran conductor de hombres, es el Vampiro, y del Vampiro de Merimée Blofeld tiene casi todas las características («¿Quién podría evitar la atracción de su mirada?... Su boca es sangrienta y sonríe como la de un hombre adormilado y atormentado por amor odioso»); la filosofía de Blofeld, especialmente la predicada en el jardín de los suplicios de You Only Live Twice, es la del Divino Marqués en el estado puro, quizá puesto en lengua inglesa por Maturin en Melmoth: «Es incluso hasta posible volverse amantes de sufrimientos. He oído a hombres que han hechos viajes donde cada día se podía asistir a horribles ejecuciones, para buscar aquella excitación que la vista de los sufrimientos nunca deja de dar...» Y un pequeño tratado de sadismo es la exposición del placer que Red Grant extrae de matar. Excepto que tanto Red Grant como Blofeld (al menos cuando en el último libro éste realiza el mal ya no por provecho, sino por pura crueldad) son presentados como casos patológicos; es natural, el siglo exige sus adaptaciones, Freud y Kraft-Ebing no han pasado en vano.

Es inútil detenerse sobre el gusto de la tortura, si no para recordar las páginas de los Journaux Intimes en las cuales Baudelaire comenta su potencial erótico; e inútil quizá reconducir el modelo de Goldfinger, Blofeld, Mr. Big y Dr. No al de los distintos Superhombres de la literatura mayor y de apéndice. Pero no se puede olvidar que, de todos estos, Bond «lleva» de todos modos algunas características, y será muy oportuno referir las distintas descripciones fisiognómicas del héroe -su sonrisa cruel, su rostro duro y bello, la cicatriz que le cruza la mejilla, el mechón de cabellos que le cae rebelde sobre la frente, el gusto por el fasto- a esta evocación de héroe byroniano confeccionada por Paul Féval para Les mysthères de Londres:

«Era un hombre de unos treinta años, al menos en apariencia, traje a la medida, elegante y aristocrático... En cuanto a su rostro, ofrecía un notable tipo de belleza: su frente era alta, ancha y sin arrugas, pero cruzada de arriba a abajo por una delgada cicatriz casi imperceptible... No se podían ver sus ojos; pero, bajo el párpado descendido, se adivinaba su potencia... Las muchachas le veían en sueños con la mirada pensativa, la frente vasta, una nariz de águila y una sonrisa infernal, pero divina... Era un hombre todo sensaciones, capaz al mismo tiempo del bien como del mal: generoso de carácter, francamente entusiasta por

naturaleza, pero egoísta en ocasiones; frío por cálculo, capaz de vender el universo por un cuarto de hora de placer... Toda Europa había admirado sus magnificencias orientales; todo el mundo, en fin, sabía que gastaba cuatro millones en cada saison...»

El paralelo es desconcertante pero no requiere control filológico; el prototipo está diseminado en centenares de páginas de una literatura de primera y segunda mano y finalmente toda una veta de decadentismo británico podía ofrecerle a Fleming la glorificación del ángel caído, del monstruo torturador, del vice anglais; Wilde, a dos pasos, accesible a todo gentilhombre bien nacido, estaba dispuesto para suministrarle luego la cabeza del Bautista, colocada sobre una bandeja, como modelo para la gran cabeza gris de Mr. Big aflorando sobre las aguas. En cuanto a Solitaire que se le niega, excitándole, en un tren, es Fleming mismo el que emplea, hasta como título del capítulo, el apelativo de «allumeuse», prototipo que aparece en D'Aurevilly, en la princesa de Este de Peladan, en la Clara de Mirbeau y en la Madone des sleepings de Dekobra.

Excepto que para la mujer, como se ha visto, Fleming no puede aceptar el arquetipo decadente de las bellas damas sans merci, poco conforme con un ideal moderno de feminidad, y lo templea con el modelo de la virgen perseguida. Y también aquí parece que tenga presente la receta irónica dada en el siglo pasado por Louis Reybaud a los escritores de folletines, si no fuera que Fleming tenía bastante ingenio para inventarla y redescubrirla por sí solo: «Tomad por ejemplo, señores, una joven mujer infeliz y perseguida. Añadidle un tirano sanguinario y brutal..., etcétera, etcétera.»

En tal caso Fleming hubiera realizado una operación calculada y remuneradora, por un lado, pero se hubiera también abandonado al sentimiento nostálgico de la evocación. Lo cual explicaría este gusto por un collage literario a medias irónico y a medias apasionado, en equilibrio entre el juego y la evocación. Así como es juego y nostalgia al mismo tiempo la ideología victoriana, el sentimiento anacrónico de una britanidad elegida e incontaminada, opuesta al desorden de las razas impuras.

Puesto que en este lugar no estamos encaminados a conducir una interpretación psicológica del hombre Fleming, sino un análisis sobre la estructura de sus textos, la contaminación entre residuo literario y crónica brutal, entre ochocientos y fantaciencia, entre excitación aventurera e hipnosis cosal, nos aparecen como los elementos inestables de una construcción encantadora; que a menudo vive justamente gracias a esta mezcla hipócrita, y que en ocasiones enmascara esta naturaleza suya de ready made para ofrecerse como invención literaria. En la medida en la cual consiente una lectura cómplice y avisada, la obra de Fleming representa una lograda máquina evasiva, efecto de un alto artesanado narrativo; en la medida en la cual hace experimentar a algunos el estremecimiento de la emoción poética privilegiada, es una enésima manifestación del Kitsch; en la medida en la cual desencadena en muchos mecanismos psicológicos elementales, de los cuales está ausente el desasimiento irónico, es tan sólo una más sutil pero no menos mitificadora operación de la industria de la evasión.

Una vez más, un mensaje no se concluye en verdad si no con una recepción concreta y circunstanciada que lo califique. Cuando un acto de comunicación desencadena un fenómeno de costumbres, las verificaciones definitivas habrán de ser realizadas no en el ámbito del libro, sino en el de la sociedad que

lo lee.

4. Mito y deshistorificación en la epopeya de James Bond - por Romano Calisi.

El presente trabajo tiene como finalidad una primera tentativa de análisis de las dimensiones socioculturales de la obra narrativa (impresa o fílmica) que gira sobre los casos del agente secreto 007, James Bond. En consecuencia intentaremos poner en evidencia si es posible hablar y de qué modo de la existencia de verdaderos roles sociales en la epopeya en cuestión; si y de qué modo se puede hablar de la obra de Ian Fleming (o de su adaptación cinematográfica) en cuanto proveedora de modelos de comportamiento para uso los que la disfrutan. A través del análisis de los temas culturales llevaremos la indagación en dirección a los posibles acercamientos a modelos narrativos -o supuestos tales- que se relacionan directamente con el mito o el relato maravilloso, para poner en evidencia diferencias, analogías y homologías, sea en lo concerniente a la estructura en sí, sea en referencia al momento de la fruición (a su significado sociocultural).

Veremos, en fin, cómo tales análisis nos llevan a subrayar (una vez más) la necesidad de echar mano (desde varios ángulos y en relación a varios ambientes culturales) a una teoría general de la cultura de masas, en la cual hacer aparecer (también por confirmación y convalidación) los análisis singulares sobre sectores singulares o sobre casos singulares, culturales. Es nuestra convicción que el riesgo actual es el de una exploración siempre fragmentaria, en varias direcciones, que impide un intento serio de sistematización teórica de la enorme cosecha de observaciones obtenida en varios decenios de investigación «atomizada»: y esto prescindiendo del significado ideológico que a tal línea de investigación se ha intentado dar.

1. Ahistoricidad y acción deshistorificante.

Una primera observación llevada a cabo sobre el material narrativo hasta ahora disponible en Italia no puede soslayar la necesidad de poner en evidencia cuáles sean las posibilidades efectivas de identificar en la obra de Fleming hechos y situaciones históricas «reales». ¿Es posible ambientar la trama (de las novelas y de las películas) en situaciones históricas contemporáneas? ¿Existe un vestigio socio-cultural que nos permita hablar de determinados ambientes sociales, identificar reales contrastes de grupo, individuar desequilibrios y desadaptaciones individuales imputables a una efectiva dialéctica social? En definitiva, ¿existe en la epopeya bondiana el reflejo de una estructuración socio-cultural, que valga para concretar un razonamiento sobre las posibles actitudes sociales allí identificables?

En este punto vale la pena trazar una distinción metodológica que sirva de base a un análisis ulterior. Vale decir: nosotros hablamos -por comodidad en la referencia- de una epopeya bondiana globalmente entendida; se debe empero decir que no siempre las líneas de análisis, válidas o supuestas tales para las novelas de Fleming, pueden encontrar su transposición mecánica cuando se toman en consideración las

adaptaciones cinematográficas de aquellas novelas. La economía del presente ensayo no nos permitirá dar el justo relieve (con la ejemplarificación necesaria) a esta constatación: pero es necesario advertir desde ahora que algunos elementos socio-culturales que veremos en las novelas de Fleming, serán o no acentuados o simplificados en la adaptación cinematográfica, de manera más perentoria y más culturalmente significativa cuanto no sea acostumbrado acontecer en semejante pasaje. Se tratará de ver, cuando tal procedimiento sea imputable a las exigencias técnicas y a los modos de expresión propios del cine, o cuando, por el contrario, no acontezca por una cierta impostación cultural aunque amplificada por las características específicas del espectáculo cinematográfico.

Un primer ejemplo lo podemos trazar en referencia al problema que nos hemos planteado: la «historicidad», mayor o menor de las situaciones identificables en la epopeya bondiana. Está fuera de duda que (sobre todo en las novelas) nos son suministrados detalles sobre los lugares en 19s cuales se ambienta la acción: se trate de Londres, de Francia, de las Bahamas, de Miami, de Turquía o de Jamaica. Como veremos mejor más adelante, tales localizaciones son meros pretextos en función de la escenografía necesaria a las aventuras de Bond. Obviamente a nosotros no nos interesa tanto la definición «geográfica» del ambiente como la «histórico-sociológica». También está fuera de duda que en vano se buscaría el reflejo de una definición semejante; este testimonio, constante en la epopeya bondiana, a nuestro juicio no es, de hecho, típico de la cultura de masas. Ahora bien, esta deshistorificación inmediata del paisaje histórico-sociológico, se obtiene, sobre todo en las novelas, a través de la descripción minuciosa de las cosas y los hechos. Ocurre a veces que bajo un cierto pretexto narrativo -piénsese en la función que tiene en cada libro la descripción de un acontecimiento lúdico o deportivo- el autor vaya por delante decenas de páginas, entrando en detalles que cuanto más son verdaderos tanto más alejan al lector de la intuición cognoscitiva de situaciones y acontecimientos. En las películas, además, la sugestión deshistorificante se acentúa todavía más sea en función del medio expresivo específico, sea para acentuar el clima mítico-maravilloso que caracteriza constantemente la epopeya. El sabor de las minuciosidades particulares mata la representación de lo típico, o de lo excepcional en función de típico. La epopeya bondiana se funda sobre el vacío histórico-sociológico.

Aparece clara, ahora, la inutilidad de una búsqueda de los «verdaderos» roles sociales en esta narración tan bien caracterizada como función épica, de una épica muy popular aunque a través de la necesaria (en nuestros tiempos) mediación de la industria cultural. ¿Existen verdaderos roles masculinos y femeninos? ¿Existen verdaderos roles sociales dependientes de un cierto tipo de sociedad tomado en consideración? ¿Qué huella queda de los grupos sociológicos primarios y secundarios, de la clase social caracterizada desde el punto de vista productivo, a la familia? ¿Qué significado puede tener en este cuadro la discusión sobre el rol de la mujer, y sobre la concepción de ésta que se encuentra difusa en la epopeya bondiana? Análogamente, ¿qué sentido tiene hablar de un viento racista que soplaría en toda obra de Fleming? ¿Existe o no en ésta una posición ideológica de tipo racista? ¿Cómo son realmente vistos los pueblos de color, o más exactamente, sus representantes en los cuales se hacen radicar las exigencias «colorísticas» de la epopeya bondiana, extrapoladas de toda real dialéctica histórica «normalizante»?

2. Mito, «contes de fées» y cultura de masas

Cuando se habla de cultura de masas, entendida de forma global, o en relación a un caso excepcional (como es exactamente el caso de la epopeya de James Bond) es obligada la utilización de términos como mito, fábula, delirio, ritual y otros semejantes. Parecería que el moderno loisir, por sus características específicas, requiere en el momento de la investigación científica relativa a él una relación semejante a la existente entre historia de las religiones y etnología de una parte y complejo cultural mitológico-imaginario popular, de otra.

Se ha dicho a tal propósito que los mitos del mundo moderno (y sobre todo los mitos difusos de la mass-media) de alguna manera remiten -por su estructura y función- al concepto mítico-ritual socialmente operante e históricamente fundado, propio de la sociedad llamada «primitiva». El parangón, las analogías, son verdaderamente sugestivas: ciertos detalles estructurales, ciertos temas, ciertas construcciones narrativas inducirían a fáciles acercamientos y, por fin, a sacar conclusiones de orden muy general.

Queriendo nosotros reclamar la necesidad, afirmada en las premisas, de una teoría general de la cultura de masas que sirva para poner un poco de orden en una mezcla confusa y desordenada de investigaciones parcelizadas, debemos en cualquier caso sostener que una definición científica de la cultura de masas no puede negligir el análisis del problema antes delineado, planteado con mayor claridad y evidencia cuando se producen acontecimientos excepcionales en el interior de la misma cultura de masas. ¿Qué relación hay entre la estructura del mito socialmente operante e históricamente fundado y la estructura de la llamada mitología difusa de la mass-media? ¿Qué relación existe entre las diversas funciones socio-culturales que uno y otro asumen? ¿Qué relación hay entre complejo mítico-ritual de una parte y contes de fées (y luego lo imaginario popular moderno) de la otra?

La referencia a las tesis de M. Eliade no es ciertamente casual. Eliade es probablemente el mayor estudioso del complejo mítico-ritual como hecho cultural históricamente definido, pero al mismo tiempo considerado como condición permanente del ser humano. Nos parece importante para la comprensión de la epopeya de James Bond y de otras semejantes, partir de la neta distinción (estructural y funcional) que M. Eliade establece entre mito y conte de fées, donde mito es historia verdadera, preciosa en cuanto sagrada, ejemplar y significativa y el conte de fées (o la fábula o la narración de lo maravilloso) representa solamente una historia falsa, estadio tendenciosamente laico de un hecho cultural «religioso» sometido a un proceso de progresiva desacralización.

Veamos más de cerca algunas distinciones de fondo. Son protagonistas de la acción mítica, generalmente, los Dioses o los Héroes Fundadores, y los hechos narrados son episodios fundacionales (de la misma vida o de este o aquel aspecto); en los contes, al contrario, protagonistas son los Héroes nacionales o tribales y la narración trata de la gesta maravillosa cumplida por ellos. El mito manifiesta la potencia de los Seres Sobrenaturales y deviene modelo fundamental de toda la actividad humana significativa; los contes de fées son la epifanía de la actividad benefactora de los héroes en favor del grupo social al que pertenecen.

El carácter sagrado del mito (penetrado de la Presencia constante y significativa de la Divinidad) está atestado de sus relaciones con el rito, esto es con su ritualización dramática en ciertos momentos y en ciertos

lugares fundamentales para la vida colectiva; mientras que «el Héroe de los contes» está completamente emancipado de la Divinidad: sus protectores y compañeros son una garantía suficiente para la victoria final. Un tal alejamiento, casi irónico, del mundo de la Divinidad, se acompaña de una total ausencia de problemática. En los contes el mundo está simplificado y vuelto transparente.

Otra distinción se manifiesta fundamental. En la conciencia de los llamados «primitivos», donde habitan vivientes y operantes, los mitos son netamente distinguidos de los contes; los primeros verdaderos y existencialmente significativos, los segundos «falsos», fantásticos, y tales que pueden ser contados en cualquier momento y en cualquier lugar. En definitiva, el mito suministra modelos de comportamiento fundamentales para la vida intelectual y colectiva; los contes asumen funciones de mero juego, de mera satisfacción psicocultural. Participación fundamentalmente socio-cultural en el primer caso, participación fundamentalmente psicológica en el segundo.

Es verdad que, M. Eliade lo advierte, el conocimiento de la distinción, en la conciencia de los «primitivos», está atenuada por una particular posición sociocultural que no consiente transposiciones bruscas. La sociedad «primitiva» no conoce las profundas fracturas, verticales y horizontales, que son propias de toda civilización «progresiva». Por lo cual se puede afirmar que en ella existe una solidaridad profunda entre mito y contes; ciertos temas de los contes representan un «disfraz» de motivos y personajes míticos. En substancia existe toda una gradación de lo sagrado del mito a los contes, quizá pasando a través de estos pretextos narrativos particulares que son las sagas de origen nórdico.

Tales motivos y personajes, aunque los cuentos se han transformado hoy en literatura de divertimento y de evasión, quedan unidos a una estructura narrativa (a un «escenario») que adscribe sus orígenes directamente al mito y al rito. Los trabajos iniciales (lucha contra el monstruo, obstáculos en apariencia insalvables, enigmas que resolver, empresas imposibles de realizar), el descenso a los infiernos o la subida al cielo, la muerte y la resurrección, el matrimonio con la princesa. Sobre todo es particularmente relevante para los fines de la demostración que se intenta, el absoluto optimismo y el happy end, el fausto final.

3. La epopeya de James Bond

Repensemos ahora, en esta perspectiva, el inicial problema relativo a la búsqueda de un paisaje concreto histórico-sociológico en la epopeya de James Bond.

La epopeya de James Bond, en clave aparentemente moderna y a través de la mediación de la industria cultural, enlaza directamente con el clima mítico y los motivos narrativos de los contes de féés. En el cuadro de la cultura de masas de esta postguerra, probablemente la epopeya bondiana representa en tal sentido, el acontecimiento más significativo, al mismo tiempo que el ejemplo más demostrativo de la capacidad de renovación de lo imaginario popular.

Se dirá que lo imaginario popular adoptaba procedimientos inventivos y expresivos y técnicas de difusión notablemente diversos. Mutatis mutandis, la sustancia narrativa y la función psico-cultural asumida

permanecen sustancialmente iguales. El mundo cultural moderno hace inútiles y elimina las estructuras culturales arcaicas; lo imaginario popular -a través de los infinitos y frecuentemente misteriosos canales de circulación de la cultura- presiona sobre individuos y grupos colocados a un cierto nivel de la estructura sociocultural de la élite y la constriñe a expresar ciertos temas, a adoptar ciertos procedimientos expresivos. Los héroes del folklore o de la mitología tienen sus continuadores en los héroes de las películas y de los comics strips.

Ahora, parece evidente que el clima mítico de los contes de fées no consiente el mínimo reflejo de estructuración socio-cultural «histórica». El personaje de James Bond no existe «históricamente», estamos por decir que no existe siquiera como personaje «narrativo»: pues está evidentemente reducido a una pura función de trámite entre diversos (y excitantes) momentos de un juego amplio y sugestivo. No existe James Bond, no existe realmente su antagonista, no existen los personajes del contorno. Sólo existe una sucesión a ritmo agotador de situaciones tipo -que se repiten periódicamente, como siempre en lo imaginario-popular- que sí son, social y culturalmente, significativas. La lucha entre Bien y Mal, en esta moderna versión oportunamente deshistorificada se actualiza a través de algunas etapas fundamentales: Presentación del Héroe Benefactor, Pruebas Iniciales, Sacrificio, Muerte, Resurrección con Triunfo Final. Son estas las etapas fundamentales y los episodios en los cuales se concretizan narrativamente, los que -a nuestro parecer- solicitan el doble proceso de identificación y de proyección que está en la base del consumo de todo tipo de género imaginario. No se hace la identificación ni con el Héroe ni con el Antagonista, sino con las situaciones ofrecidas por la época.

En este clima se comprende cuán vana sería la búsqueda de roles y de estratificaciones sociales. Como antes en los cuentos, también en la moderna fábula de James Bond lo fantástico absoluto triunfa sobre el reflejo de lo real. El mundo de James Bond está estructurado de manera diversa, otra: así como otras son las categorías funcionantes en el clima del mito y de los contes de fées. Más que nunca ciertos procedimientos narrativos aquí identificables nos remiten a la aridez, a la estilización de la pintura popular. Piénsese en la representación gigantesca y dominante del Héroe. Piénsese por fin en una cierta manera de usar el color: violento, basado sobre pocos tonos fundamentales culturalmente significativos, sin medias tintas. En cierto sentido el medio cinematográfico amplifica y profundiza un idéntico procedimiento cultural.

Es vana la búsqueda de roles sociales, es vana la búsqueda de posiciones ideológicas inmediatas en relación a la mujer y a los pueblos de color. La mujer no aparece reducida a un objeto de puro placer, la mujer es inexistente en cuanto a tal y su papel es reabsorbido en un mecanismo de juego que no consiente la existencia de otras figuras más que la predominante del Héroe Benefactor. No existe la Mujer del mismo modo que no existe el Hombre, existe sólo el Héroe, el Héroe que beneficia a su propio grupo social a través de una serie variopinta de pruebas iniciales y a través de la prueba fundamental del Sacrificio, de la Muerte o de la Resurrección. En verdad no existen ni siquiera Superhombres, al menos en nuestra acepción cultural del término: el tema del Superhombre es extraño a la epopeya de James Bond.

Se dice que la epopeya de James Bond quiere representar, o de hecho representa, el Triunfo de lo ario puro, ya sea en relación a la presencia de «bellísimas cuanto inhumanas mujeres de pura raza aria» ya por aquel viento racista que allí soplaría. En realidad nosotros atribuiríamos tal actitud no a los mitos actuales del

arianismo triunfante, sino al centrismo cultural típico de los contes: la raza blanca es la raza privilegiada porque está puesta en el centro del mundo, de un mundo en cuya periferia se sitúan todos los pueblos de color. Y de la diversidad de destinos que brotan de una posición ideológica ligada a situaciones socio-culturales hoy desaparecidas: posición ideológica que hoy no es sino el reflejo de un reflejo, social y culturalmente inoperante, al menos en la situación específica tratada por nosotros.

De la epopeya de James Bond, y de semejantes epopeyas, no nacen por tanto modelos fundamentales de comportamiento. El clima mítico, la atmósfera de puro juego son inmediatamente evidentes. Los contes de féés no suministran pautas de comportamiento; semejante función es reclamada al mito. Y también para la conciencia actual los modernos contes de féés hablan un idéntico lenguaje: y es, sirve el repetirlo, el lenguaje del puro juego, del puro divertimento, el lenguaje del no compromiso.

4. Todavía sobre la cultura de masas

Una tal constatación nos induce a tomar en consideración la siguiente hipótesis de trabajo. Parecería posible identificar una línea de discriminación que corte netamente en dos el ámbito de la cultura de masas: de una parte, aquellos sectores de la cultura de masas que directa o indirectamente remiten a los contes de féés por su estructura y por su función socio-cultural; de otra, aquellos sectores que -por semejantes aspectos- se refieran más bien al complejo cultural mítico-ritual. A un sector se le pediría, al menos a un nivel consciente, sólo juego y divertimento. Al otro se acudiría también para encontrar ideas, esto es, pautas de conducta.

En entrambos casos, el consumidor de los productos culturales de masa realizaría aquella especie de «sortie du Temps» que es propia del clima mítico (el ser sumido en el tiempo fabuloso y metahistórico). En ambos casos el proceso de deshistorificación sería obtenido mediante las apropiadas técnicas del procedimiento ritual. La distinción entonces se puede efectuar sólo al nivel de la función socio-cultural efectivamente realizada por los dos sectores de la cultura de masas, o al menos atribuida a ellos de hecho.

La cultura de masas tan refractaria a los razonamientos teóricos y a las definiciones, ¿podrá soportar esta distinción en los dos niveles de la estructura propia y de la propia función? El caso James Bond parece confirmarlo.

5. Las mujeres de Bond - por Furio Colombo

Hay una parte de las aventuras de Bond a la cual es necesario prestar mucha más atención que a otras. Esta parte se repite algunas veces en cada aventura. O mejor: cada aventura es un montaje de aquella parte que se repite siempre de un modo semejante y de partes móviles que son la novedad, la nueva historia. (En otro momento se podría demostrar que también las partes móviles resultan del montaje de material prefabricado que reaparece en un número extenso pero definido de variaciones posibles.) La parte, como decir, fija o en cualquier caso estable, es el reposo. Son las descripciones de los momentos de espera, de preparación o de recompensa parcial que Bond vive inmediatamente antes o inmediatamente después de una gran aventura. Ninguna vicisitud de 007 alcanza su clímax sin que los lectores hayan sido espectadores de momentos como éstos: una confortable habitación de hotel, un clima tropical atemperado por la brisa del mar (nunca aire acondicionado, Bond es inglés no americano), una buena comida que el lector gusta con Bond plato a plato, una vestimenta cómoda, la presencia de la figura sólida, agradable, bronceada de un hombre, James Bond, y la presencia intuida, si no descrita, de ciertos artículos de toilette que son evidentemente indispensables a un hombre semejante. El área de las adquisiciones, para quien tuviese el encargo de proveer el equipaje y los objetos de tocador de James Bond, es, más o menos, la de los productos Dunhill, el «after shave emulsion» de Helena Rubinstein (Men's Club), eventualmente Men's Cologne Lenthéric, cuyo aroma, aunque típicamente masculino, confina con el Citronelle de Balmain. Después están los aceites, las lociones que curan rasguños y heridas. Y está el sol, está el mar, la aspereza salmóiódica, el aire libre (el mar está vecino y estamos siempre en la mañana temprano o en el ocaso) y el tabaco. ¿La mujer dónde? Habíamos dicho: inmediatamente antes o inmediatamente después de la acción. En el montaje la mujer es recuerdo, sorpresa y espera, y tensión si estamos en el «estreno». Cuando James Bond abre su maleta de fibra sintética y saca sus pocas cosas confortables, la mujer de la aventura que va a vivir ya no es un misterio. O al menos el misterio ha sido ya delimitado por algunas revelaciones. Que regularmente son: la mujer es parte integrante de la partida, no es ornamental. Esto es, puede ser sólo enemiga o estar de nuestra parte. De nuestra parte quiere decir: en nuestra cama. De manera directa o indirecta ha llegado ya el aviso o el presentimiento sobre el cual se funda la impresión de seguridad de la personalidad de 007, de que la mujer en cuestión no será una enemiga. Puede ocurrir que en el momento de esta esperada tensión no se haya producido más que un cambio de miradas. Pero en el modo instantáneo de reaccionar que Ian Fleming reconoce a las mujeres, la respuesta ha llegado. El juego, de ahora en adelante, comprende dos tipos de baza, a veces entrecruzados y a veces no: cómo acercarse, conocer, desorientar, poner al descubierto y liquidar al enemigo (de costumbre después de haber rozado una o dos veces la catástrofe total). Y cómo sacar de esto, defender y conseguir firmemente a la chica que sirve muy bien también como símbolo de la puesta en juego, como medida de la mezquindad y de la ínfima cualidad de la charme del enemigo. En fin, aparece fugazmente en el dorado y casi siempre tropical ocaso de la conclusión (Victoria), la última regla del juego: la fuerza del ligamen es directamente

proporcional a la ferocidad de la lucha. Terminada ésta se comprende muy bien que la deliciosa criatura no puede permanecer allí obstruyendo el dinámico futuro de Bond.

II.- Pero antes de conocer a las mujeres de Bond, es necesario aceptar el consejo de Fleming y, según el esquema de cada una de las aventuras, es necesario ocuparse un poco del hombre al lado del cual un cierto tipo de mujer está tan bien (estéticamente para comenzar). Es necesario reconstruir el retrato a través de los objetos de su liturgia, los vestidos, los zapatos, la maleta, los artículos de tocador o deportivos, a los cuales las armas (según el modo cómo 007 las considera, las observa y las trata en los momentos de reposo) acaban por asimilarse. James Bond se complace con la nueva pistola como un hombre de negocios en viaje considera con alegría y enterándose de su uso, una nueva máquina de afeitar eléctrica. Intentemos desalojar el campo de otros dos aspectos, que en el retrato de un dinámico hombre de éxito podrían también ser los primeros: la casa y el automóvil. Naturalmente que James Bond no tiene casa. Pero no infravaloremos la relación de James Bond con las habitaciones de hotel (o el vagón-cama, la cabina del barco, el bungalow en las Bahamas o la poltrona del bar).

Habréis notado que James Bond está perfectamente a su aire en el confort anónimo y es particular su modo de usar intensamente, sensualmente, del confort, de esparcir en torno a sí una impresión de bienestar del tipo que una compañía de viajes querría ser capaz de inspirar a sus posibles clientes. Pero habréis notado también que el manantial de esta impresión de bienestar, de lo agradable y de lo útil en la medida justa, en el tiempo justo, es siempre James Bond. Haced que deje el compartimiento del tren o la habitación del hotel y una fastidiosa sensación de sitio público la sustituiría de golpe. En caso de incertidumbre el enemigo provee; bombas, ácidos, ráfagas de proyectiles o arañas ponzoñosas hacen detestable el lugar apenas James Bond vuelve la espalda. En resumen, el valor de los objetos o de los ambientes está en el uso, en la fascinación, en el calor, en la impresión de seguridad que inspira quien lo usa. James Bond está solo, sabe escoger en el mundo aquello que le es útil, es lo suficiente educado para considerar útil el confort y suficientemente autónomo para dejarlo de lado cuando es preciso, llevando consigo aquello que le es necesario, esto es, a sí mismo (eventualmente un arma, una escafandra).

He aquí, pues, una primera definición del modelo. 007, como el hombre broceado del Lucky Strike, como el joven businessman de las noticias publicitarias del «Life-Magazine», ha terminado ya, en el momento en que lo encontramos, su proceso de crecimiento. Desde este momento es la realidad la que se parangona con él y no él con la realidad. La primera sensación de que James Bond está en lo cierto viene del hecho de que James Bond no cambia nunca, no cambia nada. Es ya aquello que debe ser, lo sabe, está satisfecho y debe sólo aplicar ésta su existencia sana y bien adiestrada según ciertas reglas que no tiene ningún interés en discutir. No es inculto y aparecen incluso ciertas referencias-kitsch, si se quiere, pero también elementos de prueba de ciertos estudios hechos, de ciertas lecturas llevadas a cabo, en el ámbito, digamos, de una buena High School o de un colegio de suficiente prestigio, de aquellos que dan mucho valor al deporte. Pero no lo encontramos nunca con un libro en la mano o un libro en la maleta, mirando un cuadro, encargando una localidad en el teatro, aunque sea solamente en el espacio de una línea. Y su relación con las cosas, desde el momento en que no pueden ayudarle a crecer, ni enriquecerlo, por ejemplo estéticamente, es exclusivamente utilitaria, guiado por experiencias sean estéticas o prácticas ya realizadas. (James Bond para su confort va

siempre en busca de gustos, de lugares o de objetos de los cuales conoce ya a fondo la fruición.) Ejemplo: en la mitad de un momento de extrema tensión lo encontramos «estipulando» con el camarero un cierto tipo de gin, meditando, aunque sea rápidamente, en las razones de su preferencia. Pero no acontecerá nunca encontrar un Bond curioso e incierto que alargue la mano para probar un bocado de un manjar desconocido o un sorbo de algo nuevo que no haya todavía experimentado.

Bond es, pues, un tipo de adulto que representa bastante bien la más reciente generación del bienestar. Su desarrollo físico se ha realizado bien, su educación es adecuada. Su gusto por la vida está en el satisfactorio ejercicio del cuerpo y de los sentidos, con la mente que funciona como una rápida y ágil guía práctica, dirigida a la satisfacción económica (rápida) de fines prácticos. Unos cuantos años antes y Bond habría sido el hombre de las generaciones en desarrollo que parten de un punto y llegan a otro, después de luchas, afirmaciones progresivas y fatigas. Habríamos sabido (y él mismo probablemente lo habría admitido) de un pasado relativamente modesto, middle class o pequeño burgués y habríamos encontrado trazas visibles de una ambición por salir de él. Tal como están las cosas, el pasado, simplemente, no existe. Es cierto que con un mínimo de maligna atención ciertos rasgos pequeño-burgueses se pueden todavía coleccionar (y esta vez es el James Bond inglés quien lleva una ligera ventaja con respecto a un hipotético James Bond Americano: a este último una infancia más dura, más solitaria y arriesgada le habría dejado alguna melladura del sentimiento y una completa libertad en la forma, una diferencia absoluta por las maneras «buenas» o «malas».) James Bond, por ejemplo, está un poco demasiado seguro de que quien toca el pescado con el cuchillo o escoge un champaña equivocado es un hombre a quien dar de lado. James Bond una o dos veces en sus aventuras olfatea al lobo vestido de cordero, precisamente porque, no hay nada que hacer, no puede evitar prestar su atención (siempre muy afilada) a estos extremos. Y no puede merecer estima si comete desagradables errores de forma. Pero no se pueden respetar tanto las formas, se puede tranquilamente añadir, si no se tiene, por lo menos un poco de paja. El estudioso de bondología interesado en una mayor precisión en las referencias, relea toda aquella parte de Goldfinger en la cual 007 planea establecer una relación social con el criminal que procura el oro a Rusia. Guiando la D.B.III que el servicio secreto acaba de preparar para él (véase más adelante la nota sobre la relación de James Bond y los coches), el agente de Su Majestad, pensando para sí o dejándose observar y comentar por su autor nos hace saber: a) que es un respetable jugador de golf; b) que antes de entrar en el servicio secreto jugaba al golf regularmente y con frecuencia; c) que goza de aquella particular posición social por la cual camareros y servidores te saludan por el nombre, se acuerdan de ti (en el caso específico después de más de diez años) y citan anécdotas lisonjeras que se te refieren.

Quien en una bella mañana de primavera se hubiera encontrado por azar escogiendo palos de golf en la misma salita del círculo en la cual Bond, primero se deja entretener y alabar por el steward y después encuentra a Goldfinger, habría tenido, a ojo, la impresión de encontrarse con alguien que se ha edificado con cuidado y que controla mucho los detalles, las apariencias sociales de su vida. No con ambiciones de ascender (conociéndolo mejor nosotros sabemos que no es este el caso) pero con el propósito firme de confirmarse a sí mismo en el inmutable presente al cual pertenece y que le va bien. Estas precisiones sirven para distinguir con más precisión de cuanto habitualmente se suele hacer, James Bond, middle class, de aquel gentleman, Ian Fleming, que es su creador. Fleming ha calculado la distancia entre él y su héroe para no correr el riesgo de

tenerle que atribuir -relativamente realística como es su forma de narrar- otras características tipo: la indiferencia, el cinismo, el sense of humour y una inevitable inclinación política en sentido liberal o reaccionario. La edad -de Bond y de Fleming- ha contribuido a fijar el tipo en un período (o fragmento de generación) que viene, como se ha dicho, después de la carrera hacia el bienestar y al cambio de las condiciones en el arco de una vida. Y antes de la generación de los jóvenes y jovencísimos que están en la misma manera fijados en el presente perdurable, pero en situación ambigua, flexible, abierta a todas las solicitudes, infinitamente más indiferente, más vital, más ocasionalmente excitable y libre, sobre la cual las motivaciones simples de Bond no tienen ninguna garra, respecto a la cual Bond es viejo y M, con todos sus rituales, completamente cortado fuera.

Todo esto es bastante importante para llegar a hablar de las mujeres de Bond y de las relaciones de Bond con las mujeres. En términos sociológicos las características de estas criaturas son «leídas» en una cinta de evocaciones fantásticas típicamente «middle class». Y middle class de países con economía avanzada, en los años que van entre el 1950 y el 1960, con un ejercicio del goce de lo placentero (del confort de los hoteles a las mujeres) muy semejante al 1960, esto es un tipo de goce instantáneo y liberado del todo de la preocupación (o del recuerdo de la preocupación) del coste. Y con un bagaje de ideas prácticas, de ideas morales, de orientaciones y de reglas muy semejante, por el contrario, al 1950, esto es pariente próximo de la guerra y de la inmediata anteguerra (amigos, enemigos, causas buenas y malas, valor objetivo y comercial -intercambiable, mensurable- de la violencia).

III. - Pero veamos ahora un momento la relación con los automóviles, el dinero, los objetos (y la Beretta) y también la naturaleza (paisajes, animales) para acabar de circunscribir la figura de este agente con licencia para matar que parece tan irresistible a un cierto tipo de mujeres. El automóvil suministra un buen punto de referencia para encuadrar de modo progresivamente más preciso la figura de James Bond. Y especialmente el DB III de Goldfinger, dotado de una cantidad de instrumentos y accesorios que son al mismo tiempo «de lujo», e indispensables para la misión; como los mandos de ciertas máquinas de lavar y de ciertas cocinas «automáticas». Para esclarecer la situación de James Bond en relación a los medios con que se le dota, basta pensar en el sufrimiento que un lector italiano (del tipo frecuentísimo que escucha, pulimenta, acaricia, protege su propio coche) debe sentir cuando 007 estrella el suyo sin escrúpulos para librarse de un enemigo. Y de hecho, este tipo de lector está más cercano a un tiempo de pobreza de cuanto no lo esté hoy James Bond, más ligado al fetichismo de los objetos, con menos confianza en su intercambiabilidad. Y es el mismo tipo de hombre que, más o menos claramente, desprecia a las mujeres intercambiables, y protege y custodia sombríamente a una sola, que ni antes ni nunca debe haber tenido otro hombre ni otro patrón.

Por otra parte, el DB III de Goldfinger recuerda por un momento otro célebre automóvil superdotado, y otro personaje famoso a quien casi hemos visto presidente de una de las más grandes potencias del mundo. Quiero decir al senador Goldwater de Arizona y su famoso Thunderbird. En la época de la campaña presidencial se habló mucho, al menos en América, de este automóvil. Goldwater, general de aviación de la reserva y piloto de jets, ha dotado verdaderamente su Thunderbird de un cuadro de mandos semejante al de los aviones. Sería largo el elenco de las cosas perfectamente inútiles que el senador de la derecha americana llega a hacer manejando su cuadro de mandos. Hacia arriba puede catapultarse fuera de su

propio coche, exactamente como los pilotos de los jets en caso de accidente, abre a distancia las puertas del garaje, la puerta de su casa, la cancela del rancho y no sé cuántas otras cosas, y además telefonea, controla objetos extraños sobre una pantalla de radar y atiende mensajes urgentes de la telegrafista. O cosas así. «A mí me repugna un hombre que tiene tanta afición por las zarandajas electrónicas», decía Norman Mailer en los días de campaña electoral. Y aquí hay otra diferencia. Goldwater, más moderno que el adorador del seiscientos Abarth, es empero más viejo y superado que James Bond porque siente una adoración por los «gadgets» en sí, un amor todo «después-del-trabajo», todo pedagogía del tiempo libre, por los pulsadores y los botones y los comandos; cuyo efecto, al apretarlos, rebota sobre el autor manual en forma de complacencia, de orgullo y de otros sentimientos todavía menos estimables. Y de hecho tiene junto a sí a su vieja, la compañía fiel e invisible de los hombres políticos, y de los businessmen americanos, un poco endurecida, un poco más varonil con los años, pero absolutamente insustituible so pena de comprometer el equilibrio y la imagen del personaje. La modernidad, pues, la calificación de «contemporáneo» en el seno de una sociedad económicamente avanzada, en la categoría de los cuarentones y en el grupo de la middle class (con los rasgos todavía identificables pero en vía de mimetización completa) espera a James Bond. Que aparece así como uno de los posibles hijos de la familia Dulles-Goldwater (Allen Dulles, es sabido, demostró como jefe de la C.I.A. un interés vivo, profesional, por los artefactos defensivos y ofensivos con los cuales Fleming había dotado a Bond, y es cosa sabida que ordenó un estudio minucioso del famoso DB III).

Los hermanos de Bond son los «junior executives», debidamente resueltos, desenvueltos, «libres de prejuicios» (en el ámbito de la política y de los intereses de la casa), bronceados, que juegan al golf con precisión, atribuyen la debida importancia al justo drink en la ocasión precisa, actúan con prontitud y buena organización poniéndose en movimiento cada mañana a partir de un punto de vista fijo (de persuasión, valor) que no tiene sentido discutir. «Sé eficiente y el mundo será tuyo», ha sugerido Erich Kuby como lema para esta treintena-cuarentena «on the way up». La diferencia -según la constatación de Edgard Morin en su libro sobre los divos y la cultura de masas- está en la movilidad. Para que haya un verdadero distanciamiento y una posición de suficiente prestigio para el ídolo, no basta empero la movilidad física. Bond parte, es verdad, para las Indias Occidentales o para Florida con dos horas apenas de preaviso, pero ¿cuántos jóvenes managers no están hoy, por razones también profesionales, tranquilizantes e indiscutibles, en la misma posición? Acontece la movilidad del riesgo continuo, que lo acerca y lo aleja de la muerte. Y acontece la movilidad de las mujeres, en secuencias vertiginosas de mutaciones físico-sentimentales que la vida le echa encima y que Bond tiene siempre (día y noche, en Rusia y en las Bahamas, encima y debajo del agua, en la quietud del motel o a un centímetro de la muerte) la energía de disfrutar. Entonces es necesario que estas mujeres se asemejen mucho, al menos físicamente, a los modelos expuestos en aquel inmenso escaparate (periódicos, Playboy clubs, bar «speak-easy», strips), del «ver y no tocar», predisuestas para el tiempo libre de los cuarentones del éxito colectivo, en compensación de su fidelidad a la hacienda, a la familia, a los horarios, a los deberes. Como estos hermanos de Bond tienen un standard discreto de gustos, de educación, de costumbres, no es posible naturalmente descender por debajo del nivel ya establecido por «Esquire» (en el tiempo en que había más muchachas y menos James Baldwin), por «Playboy» o por «Show Magazine». Y aunque se pueda y se deba hacer siempre apelación a una cierta simplicidad e inmediatez de las emociones, está bien no olvidar que

en las casas de estos James Bond sin licencia para matar entran siempre, más que frecuentemente, con las mujeres elegantes y de cama, las fotografías de «Elle», «Queen», «Vogue», «Harper's Bazar». Y que no se olvida, pues, el intenso y ahora habitual appeal del cambio continuo de la extravagancia a la simplicidad deportiva, de la complicada sofisticación a la provocación de la cara lozana bronceada y sin maquillaje. El creador Fleming ha tenido, pues, que colocar a su Eva, su fémina aventurera en un espacio más bien definido. O hacer arte y marcharse a buscar un ambiente completamente nuevo. O quedarse por debajo o por fuera del nivel y de la cualidad de la demanda. O centrar la fórmula (que es una cuestión de proporciones, de equilibrio y de la sensibilidad precisa, exacta, según el espacio disponible) y se embolsan tres buenos millones por derechos de autor.

IV.- Otra serie de precisiones útiles se obtienen de la relación con el dinero. Mucho en James Bond se expresa en estos términos. Bond vive bien y el desarrollo, futuro o progreso de su vida no está ligado de manera proporcional a un provecho. Que es uno de los datos característicos del neocapitalismo de tipo inglés o americano de los últimos años. A la seguridad y a un standard de partida más alto de cuanto no se había garantizado nunca a ninguna generación, corresponde un moderado desarrollo sucesivo. Esto es, ninguna verdadera, radical mutación de vida y de condiciones es predecible para la mayor parte de los empleados y dirigentes. Que así, se sienten invitados a concentrarse más sobre el confort, sobre los viajes, sobre el tiempo libre o la evasión fantástica.

Descomedidamente fuera del orden están aquellos que luchan, por el contrario, por algún tipo de gran cambio (en favor propio o en favor de un sistema, criminales comunes o comunistas) y son de hecho los enemigos naturales sea de James Bond o de los jóvenes executives. Para nuestros héroes, la relación con el dinero, dada una situación de estabilidad y de seguridad (la tranquilizadora voz de M o del presidente de la corporación) está montada sobre una base de relativo desinterés. Importa arrebatarlo al enemigo (lucha con la competencia) mucho más que poseerlo. En cierto modo en el ámbito de la gran sociedad ordenada se podría decir que circulan ciertas fichas y cédulas dé valor sustitutivo del dinero. Son el «prestigio», el título de la empresa (el ascenso de 07 a 007), la estima del jefe, la relación con un gran organismo, la seguridad, la buena conciencia, el futuro inteligentemente programado por otros.

De parte de la mujer es extremadamente importante una decisión sobre su «comprabilidad». Es evidente que forma parte, en el nivel más alto, de la lista de las dotaciones del hombre de éxito. Su nombre agradable y simpático abre (o cierra) la lista de las cosas que debemos absolutamente tener para ser felices, quedando empero, para nosotros toda la responsabilidad, el equilibrio, el valor íntegro del tipo de vida que vivamos. Ya salgamos a buscarla, ya nos venga impulsada encima por lo imprevisto (por el sueño) de la aventura, está claro que nada cambia en la sustancia de nuestra vida si no es el índice de disfrute de la realidad que está fuera de nosotros y que incluimos en el tiempo libre. Nosotros somos hombres orgullosos y contamos mucho con nuestro atractivo. No es que nos importe gastar, dentro de ciertos límites podemos hacerlo. Pero queremos saber qué cosa, por nuestras dotes y cualidades, nos viene gratuitamente asignada por la vida.

Así, pues, fin de todo residuo de la Belle Epoque, del «topos» balzacquiano, de Gigi, de deliciosas mantenidas, que alegran a una minoría cínica y acomodada. La mujer de nuestros sueños es aquella que podríamos tener si el trabajo nos dejara un poco de tiempo libre para ponernos a disposición de la aventura,

aquella que escogeríamos si fuéramos de viaje, si fuésemos James Bond. Pues (y aquí está, por ejemplo, la diferencia con los sueños de la generación Dulles-Goldwater) no debe ser menos que nuestra mujer, en cuanto al honor y al respeto que merece o en cuanto a la sensibilidad. Físicamente deben producirse las transformaciones exaltantes requeridas por el sueño; que es un sueño en colores. Pero no hay más parentesco con la prostituta o la aventurera extravagante que el vividor o el viejo general en reposo evocan en sus últimos momentos de lucidez y de humor, juntamente con la follie de Viena y los encuentros más caros que misteriosos en el Orient Express o en el Gran Hotel. Esta es una mujer gratuita, una mujer que sólo el valor desnudo y crudo del sexo, de la simpatía o del amor pueden atraer. Para conseguirla el hombre-héroe no debe hacer nada, no debe transformarse o prodigarse, debe solamente ser y mostrarse a sí mismo. El punto de equilibrio del universo está de su parte. Y para que el homenaje que la mujer le hace, reconociéndolo, sea pleno, es necesario dotarla, más que de una belleza moderna, de estilo, de elegancia, incluso de importantes cualidades morales, cualquiera que sea el pasado en el cual el enemigo pueda haberla arrojado momentáneamente. Para James Bond se añade también el orgullo de haber conseguido la salvación moral de una criatura deliciosa de la zarpa de la mala vida. De una mujer tal que él pueda decir en un murmullo (y dice por ejemplo, hacia el final *Diamonds Are Forever*): «Esta mujer podría estar muy bien a mi lado toda la vida.» La apoteosis final -que impide también el truncamiento de la identificación del sueño- consiste en el «no» intrépido de Bond. No, porque tenga mi trabajo, porque mi deber me llama, no la haré feliz y no tengo tiempo. De tal manera puede continuar trabajando y soñando con óptimo rendimiento.

V.- Es imposible llegar al diseño completo de la mujer de Bond sin dar una ojeada al mundo interno de nuestro héroe. Para empezar: no es cierto que no tenga un mundo interior. Así aparece en el cinema porque las películas, al menos las realizadas hasta ahora, han empobrecido su figura, o por lo menos la hacen coincidir estrechamente con sus actos y con el hechizo del actor. Y compensan después plenamente con las imágenes de las muchachas y con la lujosa dotación de material de todo género puesto a disposición de las dos partes en refriega. Ian Fleming, por el contrario, nos ha dado muchas noticias al respecto, nos ha suministrado exactos y verdaderos monólogos interiores, el flujo de la conciencia de 007. Sobre todo en las narraciones breves, por ejemplo en muchos de los relatos del pequeño volumen *For Your Eyes Only*. Una vez James Bond está sentado en un café de París y reflexiona sobre el tipo de tarde que le espera si no sucede pronto alguna cosa (y efectivamente poco después un automóvil se detendrá con un chirrido de frenos, justamente a su lado, una bella desconocida improvisadamente le hará una seña y...), debe confiar solamente en la bebida, en la comida, en una compañía ocasional, en la habitación del hotel. Bond se ve a sí mismo como a un dirigente en viaje de negocios y se concede algunos instantes, antes de que la aventura estalle, para mirar con tristeza en el vacío de un hombre solo y comprender cuanta es su soledad si no sucede alguna cosa.

En otra ocasión tiene que andar toda la noche a través de las montañas del Canadá para matar a un hombre. En este caso, por una vez, no conoce al enemigo. No conoce tampoco a sus víctimas inocentes (dos personas ancianas y una muchacha), porque los antecedentes le han sido contados de prisa por M antes de la empresa y sólo lo suficiente para poner en movimiento al agente secreto. En la soledad de la noche una serie de pensamientos prácticos, banales, atraviesan la mente bien organizada de Bond. Pero alternados con otros de este tipo. ¿Cómo será la persona a quien debo matar? (Y a la cuestión busca Bond una respuesta

tranquilizante, sea en sentido moral o estético: el hombre a quien debe matar es feo y merece este castigo que se le viene encima pues es responsable de horrendos delitos.) Con este objeto, Bond intenta imaginar detalladamente la escena en la cual el delito (exterminio de una familia inocente) se ha llevado a cabo, para conseguir motivos de indignación. Teniendo por una vez un poco de tiempo libre, busca en el orden de valores estético-morales de que se ha hablado una motivación.

La misma identificación estético-moral vale naturalmente -y más que nunca- para la mujer. Por esto cuando, en un cierto punto de la marcha, brinca fuera de los matorrales, no un cervatillo, sino, sorpresa, una muchacha vestida de arquero y en búsqueda de venganza contra el mismo enemigo, he aquí como aparece a los James Bond-lectores: ojos infantiles y esquivos que revelan una actitud recelosa y defensiva, pero también la soledad y la necesidad de afecto. Un cuerpo adolescente bien desarrollado por el ejercicio físico, que revela en cada gesto la introversión arisca y salvaje de la criatura abandonada y la gracia instintiva e incitante de la verdadera mujer. En éste, como en cualquier otro caso, James Bond no debe hacer nada para merecer la atención de la chica cervatillo. No debe pensar en ella, no debe comprenderla, no debe modificar en ningún detalle su vida. Mira con los prismáticos y ve finalmente, en la factoría-fortaleza, en el fondo del valle, el criminal a quien espera la muerte: en la boca, en los ojos, en la rechoncha cabeza sin cabellos, en los gestos desagradables y autoritarios la víctima designada le muestra desde lejos que merece la muerte. Y Bond, nos lo explica en este momento Ian Fleming, lanza un suspiro de alivio. Después mira a pocos pasos de distancia entre los matorrales y ve a la muchacha. Basta un instante, en el cual ella le devuelve con fiereza y ternura la mirada, para saber que también dentro de poco será merecedora de su destino.

El mundo interior de Bond es, pues, un sistema de verificaciones entre un orden (Inglaterra, Su Majestad, el Servicio Secreto, M), al que representa y al cual obedece, y los otros signos de existencia que suministra lo real. Pero su escuálida vida de policía (o de dirigente comercial en viaje de negocios o en lucha contra la concurrencia), para ser transplantada a la atmósfera de sueño necesaria a una «middle-class» económica e intelectualmente avanzada, es dotada de una medida más: el criterio o modelo estético, el valor-señal de la belleza. Las muchachas forman parte de la naturaleza (palmeras, trópicos centelleantes, atardeceres, amplias calmas del mar) y del confort (habitaciones de hotel con muebles y alfombras agradables, breakfast consoladores después de una noche de combates feroces, caldo de tortuga, gin y champaña de marcas apropiadas). La naturaleza y el confort -que son exactamente las cosas de las cuales el joven executive de éxito puede rodearse si su carrera va bien- se animan y te ofrecen la muchacha de oro. Cuando tú -el hombre fuerte que está solo en el centro- estás satisfecho, la muchacha de oro reingresa en silencio en la naturaleza y el confort, y tú puedes reemprender tu camino solitario (o tu vida regular de familia). Sobre la nave que lo devuelve a Europa, James Bond, en la bien amueblada cabina, contempla el adorable rostro de Tiffany Case, mientras el mar y el ronroneo de las máquinas suministran el tranquilo rumor de fondo. Piensa y después dice: «Yo quiero una muchacha que sepa hacer igualmente bien el amor y la salsa béarnaise.» Indica dos habilidades de las cuales, al nivel del gusto discreto que lo distingue, tiene necesidad. Después concentra la mirada y los pensamientos en la manera de batir definitivamente al enemigo anidado en la cabina vecina. Y mientras las olas se quiebran contra los inmensos flancos del barco que transporta riesgo, belleza y aventura, Tiffany Case regresa a su agradable función ornamental y después a la nada.

VI.- Todo cuanto se ha dicho hasta aquí puede ser utilizado para intentar una primera descripción del fenómeno «mujer de Bond» desde el punto de vista, o mejor todavía, del lado de las objetivas exigencias de 007. Se ha intentado, pues, responder en primer lugar a la pregunta: de qué tipo de mujer tiene necesidad el bravo agente secreto. Naturalmente el modelo rebota de la vida a la ficción (de James Bond se ha dicho explícitamente que viste de modo «conservador» como un joven y dinámico businessman) y de la ficción a la vida (en el fondo de todo martini sorbido en el hall de un Hilton puede estar la aventura). Y esto ocurre también con la mujer de Bond. El tipo que se ha fijado en la conciencia sensual y estética de Bond deriva del modelo de la chica libre, obstinada, combativa y dulce, que ha tenido una infancia difícil y una sexualidad reprimida (pero el tesoro está allí, disponible, para aquel que tenga el don de saberlo encontrar), tal como ha sido descrita por una tradición americana que va del western a la comedia ambientada en Brooklyn. Es el modelo de la inocencia sin virginidad, aparecido en aquellos años inciertos y llenos de nostalgia, después del derrumbe de Wall Street y el estallido de la guerra. Sucedió al tipo regocijado y turbio de la muchachita con ojeras dejada en herencia, al principio de la postguerra, por los últimos y extenuados supervivientes de la Belle Époque.

Fleming no ha olvidado experiencias sucesivas de la fantasía popular (Gilda y La dama de Shanghai). Pero ha invertido su polaridad (de una mujer así no viene el mal sino el bien) respondiendo a la demanda de una opinión masculina que no tiene tiempo de perderse detrás de pecadoras peligrosas e intrigantes, no tiene aptitudes para el kikirikí del Ángel Azul, y tiene medios suficientes para pasar la frontera de lo permitido tradicionalmente con tal de que el retorno sea rápido, seguro y sin consecuencias. Cuando James Bond no era todavía tan popular, «Vogue Magazine» y «Esquire» (1956) tenían ya este modelo. Se llamaba «The Pal-Girl», la muchacha compañera. Debía tener un pasado, si no su rostro no sería tan intenso, tan expresivo y su sonrisa tan rica de significado para mí que la he hecho sonreír. Y debía ser inocente, no obstante un poco de misterio, para garantizar mi plena y completa fruición de sus prestaciones (en las cuales, explicaba el «Esquire» de entonces, se gana todo y no se pierde nada). La «pal-girl» era deportiva y Chanel, era sana, con poco maquillaje, y con los cabellos sueltos, para cepillar con ligereza, absolutamente sin fijador. Han sido casi siempre «pal-girl» las chicas de Hitchcock (con la excepción de Kim Novak) y las de varias de las combinaciones cómico-matrimoniales a lo Joshua Logan y Billy Wilder (aunque en el primer caso se incluyese un bien perceptible aroma de housewife). Pero con Ian Fleming hemos llegado ahora a un tiempo en el cual la estabilidad de las condiciones económicas, la indefinida prolongación de la paz, la radicalización del sentido de seguridad, la disminución de los desniveles sociales clamorosos, suscita por lo menos provisoriamente, al menos en apariencia, la imagen de una época sin traqueteos y tendente al aburrimiento. Es necesario entonces introducir ciertos ingredientes vagamente post-liberty como el exotismo y la extravagancia. Las mujeres de Bond vienen de lejos y se van lejos y llevan encima, bastante a la vista, los signos del misterio. Los dos modelos límite son la muchacha pescadora submarina del Dr. No, que además no posee vestidos, y Solitaire, de Live and Let Die, que velada y cubierta de negro puede leer el pensamiento de los hombres y «sentir» el pasado y el futuro haciendo uso de mágicas prácticas de voodoo.

Sea como sea, existen diversos estratos de enmascaramiento bajo los cuales se presenta y se esconde la muchacha de Bond. La envoltura externa es precisamente la exótica misteriosa. Satisface la necesidad de

sorpresas, emite señales inmediatamente perceptibles de «diferencia» y de «novedad» y se une en algún modo a la súplica más o menos consciente que el soltero solitario (identificado con Bond) dirige a las Fuerzas Protectoras de su potencia masculina («Ah, si pudiese haber mujeres nuevas, otras muchachas, muchachas diversas y finalmente nuevas experiencias»). Rota la envoltura aparece la «pal-girl». Incluso Solitaire es una «pal-girl», sabe viajar con un hombre, sabe compartir con camaradería las buenas comidas y la mísera celda de Mr. Big. Y si es necesario puedes contar con ella cuando te la atan encima para arrojarlos a los dos como pasto de los tiburones.

También en este caso Ian Fleming tenía pocas opciones, y sensible como ha sido desde un principio a un cierto tipo de solicitud (la vasta y autorizada de millones de aspirantes a 007) ha modelado con cuidado a sus mujeres en el espacio dispensable por el divismo contemporáneo. Como en el caso del Dr. Kildare, como en el caso de los más acreditados héroes de la televisión o de los comics, el margen de transposición o de diferencia entre el divo y la realidad debe ser modesto. Vivimos ya una vida bastante buena y bastante libre y no deseamos una evasión radical, total. Mejor algunos cambios y retoques que añadan gusto, sabor y suspense al cuadro cotidiano. Necesitamos que sean posibles y creíbles modificaciones de algunos elementos de hecho nada desagradables (las mujeres son efectivamente más hermosas y más libres en los últimos veinte años) que ya nos circundan. Por fin está el punto esencial de la infancia difícil, de una experiencia tormentosa, de un aislamiento que ha contribuido a hacer, al menos en apariencia, cerrada, huraña y vengativa a nuestra muchacha. En esta zona ha sido garantizada la supervivencia de aquel sentimiento romántico tan rudo que un hombre como Bond debe llevar dentro, de modo simple y perentorio. Es una pequeña muchacha a quien salvar y restituir a la vida. Ocuparse de ella quiere decir motivar y hacer necesarios ciertos actos de salvamento, incluso la prestación sexual liberatoria. Hallamos en lo más profundo el arquetipo de la fábula fundada precisamente sobre el mecanismo del gesto mágico de liberación que estábamos esperando desde el primer momento: el príncipe transformado en sapo, la princesa sin sonrisa, la bella adormecida en espera del beso que la devolverá a la vida.

VII.- Puede ser interesante hacer notar que mientras Fleming registra con cuidado el camuflaje exótico-misterioso de las muchachas preparadas para Bond, no pudiéndose fiar de la capacidad creadora del lector-agente secreto dedica, por el contrario, poquísimos rasgos para la descripción del rostro y del cuerpo de toda nueva aparecida, sólo lo suficiente para hacernos saber que una nueva deliciosa «pal-girl» nos ha sido puesta al lado y que con ella deberemos correr la próxima aventura. «Elle» renunciando también en este caso a su función, que es la de precisar los modelos de la belleza femenina corriente, sugiere estas características para «las muchachas de Bond»:

«Los cabellos deben llevarse sueltos, recién lavados, cepillados, sin lazos y sin raya, muy pulidos pero aparentemente no tratados con un cuidado excesivo. Ninguna raíz descuidada, nada de mechas o de estriaciones de colores diversos. El tono de la tinta es rubio oscuro, esto es, rubio natural más sol, más aire, alguna vez tirando al rojo (cobre) o al castaño. Son cabellos lisos levemente ondulados que pueden soportar el agua y la intemperie sin daño y volver al orden con el calor del sol y un simple golpe de cepillo. No están cortados demasiado cortos ni alcanzan la espalda,

debe ser evitada cualquier exageración del tono deportivo y cualquier estorbo de los movimientos. Los ojos de las muchachas de Bond son la parte determinante del rostro. La muchacha de Bond lanza miradas y ojeadas (desde la súplica de ayuda a la mirada de complicidad y a la declaración amorosa) mucho más que no habla. Los ojos, por esto -de acuerdo con la inocencia fundamental del personaje y al contrario de la vamp pecaminosa y hechizadora que cuenta especialmente con la boca-, tienen una parte determinante en el rostro de las mujeres de 007. El maquillaje es del tipo que subraya la mirada, basado más en el diseño del ojo (preciso, largo, dulce, no demasiado marcado) y sin fuera de la forma naturalmente grande y bella del ojo, más que en el cuidado de las pestañas. Para el resto, la cara debe tener un tipo de carnación "Iluminada" y aparentemente exenta de cuidados particulares. Del mismo modo, que la boca sea o parezca sin maquillar, para acentuar la impresión de simplicidad infantil que debe aparecer evidente no obstante el tono y los modales sofisticados. Y también porque la boca de la muchacha de Bond, más que constituir, como se ha dicho, un instrumento de seducción sirve para expresar desdén, amargura, sospecha y terquedad al principio, y después ansia, espera, satisfacción, serenidad, alegría, al paso que la victoria liberatoria se realiza.»

El grueso del mensaje entre la muchacha de Bond y su hombre viene empero confiado al cuerpo y a los movimientos, como es justo que así ocurra entre personas jóvenes y sanas. Sea «Elle», «Vogue» o «Harper's Bazar» concuerdan con estos datos en cuanto al cuerpo de la mujer de Bond; piernas un poco demasiado largas, sin ninguna fragilidad, naturalmente bellas y reforzadas por el ejercicio físico. Flancos relativamente más estrechos de lo normal, con pocas concesiones a la rotundidad y una delgadez deportiva, de atractivo ligeramente ambiguo, tórax abierto, espalda absolutamente tensa pero con una ligera, apenas perceptible desproporción con la línea dura y un poco demasiado amplia de los hombros. La línea de los músculos aflora apenas debajo de la piel necesariamente bronceada. A la forma francamente evidente, suave y no excesiva de los senos están confiadas (como demuestra saber muy bien Solitaire en la parte inicial de *Live and Let Die*) las notas ansiosas y tiernas de la llamada.

Una vez despojada de la película exótica y misteriosa, la muchacha compañera de Bond es verdaderamente muy similar a la chica que muchos de nosotros pueden encontrar a su lado en la playa dominical. Sólo que es más libre, más aventurera, más desesperada, completamente desarraigada de un contexto normal (la fantasía deviene sueño) y absolutamente dueña de mi voluntad.

Una vez consumada la aventura -en el riesgo, en el esplendor de la naturaleza, y a un paso de la muerte- la muchacha retrocede hacia la nada de la cual había venido, dejándome, como antes, sin ninguna responsabilidad. La muchacha compañera no podría envejecer, y envejecer mal, de forma insoportable. 007 cuenta a Tiffany Case que un día, quizá, podrá tener niños y una casa. Por ahora -en un mundo que no ha resuelto el problema de lo que viene después del bienestar, y se deja por esto cortejar por la violencia y por cualquier otra esperanza contra la inmutabilidad, la falta de desniveles, el aburrimiento- por ahora, que continúe la aventura.

6. Psicoanálisis del 007 - por Fausto Antonini

Nunca quizá como en el caso de James Bond el éxito de un personaje cinematográfico o literario ha sido tan significativo, tan intrínsecamente relacionado con una dimensión psicológica y, por lo tanto, con un siempre drástico y polémico juicio moral.

Alguien se ha asombrado del interés suscitado, a nivel de los estudios y de las investigaciones científicas, por el «fenómeno» 007. Como si la «estupidez» aun cuando se tratara de ésta (es decir, en el caso de que tuviera sentido hablar tan groseramente), no fuera un «hecho», a la par de otros «hechos» naturales, psicológicos y sociales, digno de atención, de interés, de pacienzudo, cuidadoso estudio.

Las reacciones de tipo moralista, en realidad -y nos ocuparemos de ello al concluir nuestro análisis-, son asimismo «hechos» a explicar y hechos, en este caso, ampliamente significativos. Hay cierto cliché en las vicisitudes de Bond: de este cliché procuraremos individualizar ciertos aspectos más generalmente subrayados y recurrentes y de mayor relieve para los fines de nuestra investigación.

A menudo hay un comienzo en sordina, una ambientación «cualquiera», una buscada ostentación de «casualidad». Hay, es decir, un esfuerzo de naturalidad: el autor quiere introducir a su personaje en una escena y en una situación posibles y probables en la vida cotidiana de cada uno. Luego, como por casualidad, o como por una normal decisión de un jefe de oficina cualquiera en una cualquier oficina del mundo, Bond es llamado por M -el jefe- para una grave, importante, arriesgada misión.

Se trata en general de cosas que ponen en peligro la seguridad de Inglaterra, de los Estados Unidos o de todo el Occidente: se trata de espionaje o de secretas intrigas orientales de las cuales puede depender el destino del mundo.

Con aire oficinista, pero con la mueca amargo-burlona del héroe que conoce, pero sin hacerle caso, el riesgo y la angustia, Bond se enfrenta con el enemigo, sufre mil calamidades y, al fin, triunfa y salva lo que tenía que salvar.

Bond lucha, estudia, sufre, soporta, reacciona, pero, en general, la salvación viene de circunstancias que escapan a su control y a su voluntad, si bien depende de él, en último término, predisponer las condiciones de salvación propia y ajena.

Hay siempre hermosísimas mujeres junto a Bond, en las más distintas condiciones, en los papeles más diferentes: colaboradoras y espías, colegas y secretarias, mujeres fatales y mujeres comunes. Con todas Bond intenta el abordaje, que, generalmente, no es difícil. Pero estas mujeres cuando no son libertadas por Bond de un triste pasado, son luego víctimas de las más espantosas venganzas o de la más triste suerte.

Ya aparece claro, en este simple esquema, que los ingredientes empleados por el autor no son ciertamente originales: erotismo, lucha, espionaje, magnitud de situaciones internacionales. Sin embargo, sobre esta tenue y monótona trama se teje el más profundo dibujo de un personaje que tiene que ser considerado como típico de nuestro tiempo y, en este sentido, máximamente original y significativo.

¿Quién es James Bond? Bond es un empleado, aunque sea un empleado del servicio secreto, aunque sea cínico, escéptico, desencantado, «fenomenólogo», ordenado y metódico hasta la pedantería, cumplidor y obediente como el más aplicado de los discípulos, casi gris en la seria corrección con la cual cumple la tarea que le ha sido asignada.

Pero Bond es también una especie de «superman», un hombre normal y corriente que está dotado de superiores y casi increíbles capacidades, que, sin embargo, parecen siempre de lo más natural, medidas sobre la figura más medianamente verosímil del hombre. No posee dimensiones psicológicas de lo interior, no tiene espesor emotivo y racional, está todo resuelto en la acción, es el héroe del conductismo, siempre dirigido hacia el exterior: el reflejo estímulo-reacción no posee duración, no posee intervalo, ni suspensión: es inmediato y por esto se disuelve con la misma acción que lo agota. Cuando a veces Bond reflexiona y duda acerca del camino emprendido (es decir, analiza su elección «profesional») el autor nos hace comprender que se trata de enfermedad, de «agotamiento nervioso», de un paréntesis momentáneo, que tiende a hacer más humano; «normal», accesible al personaje; es la excepción que confirma y establece la regla.

Bond es un héroe «cibernético», además de conductista: reacciona a los estímulos seleccionando con precisión los útiles de los inútiles o dañosos (estos últimos no llegan siquiera, puede decirse, a su corteza); sabe calcular, evaluar, medir cada circunstancia, cada acción con la exactitud de una calculadora electrónica. Cuando se equivoca, y cuando no se trata, también en este caso, de la excepción que confirma la regla, es una equivocación inevitable y por tanto no es error, sino fatalidad o imprevisible casualidad. Bond es de hecho invencible; lo es tan sólo de hecho: siempre podría sucumbir: su invencibilidad es la del invicto, no del invencible, es la del hombre (aunque extraordinariamente hábil y afortunado), no del superhombre.

El pasado no hace presa sobre él: recordar, echar de menos, entristecerse, dudar en lo íntimo, son enfermedades, cuando está abrumado por ellas; una sacudida de hombros y en marcha: hacia la acción, hacia la lucha, contra el enemigo, con la mujer. El pasado por tanto no le ata, no lo condiciona: es el hombre sin pasado; es el hombre destinado a vivir en un presente que tan sólo tiene el futuro como realidad consistente y orientada; pero un futuro que en el ápice de la tensión dramática parece ser tan sólo el de los demás: y así para Bond, frente al riesgo mortal, a la tortura, al sacrificio, el tiempo mismo se desvanece y él con a su dimensión se aplana y pierde consistencia.

Pero es su capacidad de aceptar y esperar con una confianza absoluta, que aparece como desconfianza radical (el Abraham de Kierkegaard) al observador superficial o ajeno, lo que le hace volver a adquirir realidad y consistencia y es, en definitiva, la promesa y la premisa de la salvación. Torturado no se amilana, no cede, no renuncia a la lucha: pero no en una ideal y heroica tensión de sacrificio y de martirio, sino en una consciente concentración de las fuerzas, lógica, fría y racional, como todo su cálculo y toda su aventura. Sabe aceptar, sabe esperar, sabe acoger a la misma muerte como haría un hombre cualquiera, pero un hombre especialmente fuerte, entrenado y lúcido, perfectamente sano, «adaptado», «integrado».

No tiene problemas morales, filosóficos, religiosos o ideológico-políticos. Tiene, a veces, alguna duda, alguna nostalgia, alguna amargura. Pero cuando la duda le asalta, la misma acción, la realidad de una acción no deseada, pero necesaria, un asesinato, una venganza, una intriga, lo sacan del limbo de los pensamientos enfermos, y le vuelven a llevar a la luz del sol (aquel sol del hacer que brilla incluso en la

oscuridad de las trampas más insidiosas) en donde posee su reino y su destino.

Bond ama, y ama con todo sí mismo, sin edulcorados sentimentalismos, pero no sin una fría, lúcida pasión, una implacable determinación; ninguna ansiedad, ningún peligro lo disuaden del amor (tan sólo un bien integrado sentido del deber pueden determinar un aplazamiento: pero quod differtur non aufertur).

Su amor, que no posee espesor sentimental, no posee, diríamos, tridimensionalidad psíquica, no posee duración (ni objetiva ni subjetivamente, en sentido bergsoniano) no es por esto menos auténtico, menos puro, menos vivido y saboreado, menos intenso y rico, menos profundo y satisfactorio.

«Había hecho un viaje agradabilísimo aquella noche desde Miami a New York. Habían comido los bocadillos y bebido el champagne, luego habían hecho el amor. Larga, lentamente. La muchacha parecía hambrienta de amor. Por dos veces le había despertado durante la noche pidiéndole dulcemente caricias, sin decir nada, tan sólo extendiendo la mano hacia el cuerpo sólido y delgado de él. Al día siguiente había corrido por dos veces las cortinillas de la ventanilla, le había tomado la mano y le había dicho: "Ámame, James", como una niña que pide los caramelos.»

«...Bond la había acompañado a la estación, la había besado largamente por última vez y se había marchado. No había habido sentimiento. Se le ocurrió un dicho: "El amor puede ser fuego, el amor puede ser ceniza, pero el amor más bello y más limpio es el de los sentidos." No tenía tampoco remordimientos. ¿Había pecado? ¿Y contra qué? ¿Había pecado contra la castidad? Bond sonrió para sí. Había otro dicho y era de un santo, S. Agustín: "Oh Dios mío, hazme el don de la castidad pero no en seguida." (Goldfinger).»

Bond no tiene «ideales» en sentido propio y tradicional. Su «ideal» es el servicio y la victoria (que es también legítima defensa: *vita tua mors mea, mors tua vita mea*). Es heterodirigido, alienado y alienador, es sí mismo tan sólo cuando no es sí mismo, es decir, su ser coincide con su misión; excepto con las mujeres.

Este absurdo y normalísimo héroe de la razón cibernética (la única «razón» que tenga duradera e importante consistencia en su aparato psíquico) vive una historia no menos límpidamente absurda y normal: el absurdo de la normalidad o la normalidad del absurdo.

(¿No demostró por otra parte Pirandello que lo inverosímil está más cerca de lo verdadero que lo verosímil?) La historia no es fantacientífica sino paracientífica:

Hay una tecnología futurística y admirablemente sugestiva, pero no mucho más allá de la posibilidad contemporánea de lo real. Hay la magnitud del choque histórico entre Oriente y Occidente. El Premier británico, el Presidente de los Estados Unidos, embajadores, diplomáticos, servicios secretos, jefes militares son directa o indirectamente llamados en causa.

Hay un equipo de gente que trabaja y trabaja fuerte y trabaja con inteligencia (pero sin olvidar distracciones y mujeres) alrededor de Bond. «Si no lo consigo, 008 me sustituirá», dice a menudo a su enemigo en el momento más duro y más dramático.

La derrota de Bond es posible: aunque él, luego, gane siempre; la derrota del mundo cuya suerte y fortuna él defiende aparece como imposible, hasta como impensable (pues esta idea, el ocaso de Occidente, por la fuerza de las cosas, tiene que dominar la historia).

Bond es el héroe de un tiempo sin ideales, pero no sin mitos, esperanzas y tensiones espasmódicas: mitos y esperanzas de éxito, de riqueza, de poder, de aventura.

Bond es simpático porque tiene un aire de oficinista, es ordenado, «normal», accesible, a menudo es torturado y desafortunado (en el horizonte de victoria y de suerte); hasta despierta -como él mismo dice, no sin ironía, en *Goldfinger* el instinto maternal en la mujer. Pero resulta, dentro de ciertos límites, «antipático» o «alejado», porque es frío, despegado: su máscara tiene algo de duro, severo, de implacablemente cruel.

Sus relaciones con las personas son al mismo tiempo intensas y burocráticas, turbidas y frías, apasionadas y programáticamente funcionales.

Su «rol» social está siempre desdoblado: agente secreto -y lo saben, junto con el lector y el espectador, otras pocas personas de la historia- y empleado o comerciante cualquiera.

Para explicar, dentro de ciertos límites el éxito de este personaje al mismo tiempo enigmático y transparente, es necesario considerar un cuádruple plano de estimulación psico-emotiva.

1) El elemento consciente de gusto de la aventura, de placer de la visión o de la imaginación suscitada por las mil cosas hermosas, refinadas, elegantes que rodean a Bond. Este es guapo, es simpático, es fuerte, lucha, sufre, vence, ama. No es rico, privadamente, pero de hecho dispone de más dinero que cualquier potentado o jefe de industria. A este nivel el juego es consciente y explícito: todos los trucos y recursos literarios y policíacos juntados hábilmente por Fleming hacen presa sobre el lector, despiertan su atención, le ponen en un estado de ansiedad, le tranquilizan y le consuelan, le divierten, gratifican sus deseos secretos.

2) Hay un segundo nivel, que es ya en gran parte inconsciente. Bond es el arquetipo del héroe, pero de un héroe imaginario y producido por el psiquismo colectivo inconsciente contemporáneo.

3) Hay luego la cuestión de la identificación. Es proceso al cual han apelado en general (para considerar obvio el éxito de Bond o, por el contrario, para criticar este tipo de explicación) críticos y periodistas que han ocupado de 007. También este proceso es sustancialmente inconsciente.

4) Hay en fin un nivel más profundo que, aunque relacionado con el proceso de identificación, toca otros, más íntimos dinamismos. Se trata del amplio y complejo proceso de corticalización, es decir, del proceso de constitución de la conciencia, con todas sus articuladas síntesis, sus intrínsecas y orientadas interrelaciones: la conciencia vista en sus relaciones dinámico-económicas con el inconsciente. Es aún un aspecto, en definitiva, de identificación, pero a niveles más profundos, que implican la orientación individual (con sus eventuales componentes sadomasoquísticos) y el desarrollo de la especie hombre (con sus lentas pero radicales mutaciones).

Para explicarnos los significados íntimos y las motivaciones profundas del éxito de 007 tenemos que hacer referencia a estos estratos o niveles de la psique. Dejaremos de lado, claro está, el aspecto explícito y consciente de la historia y de la diversión, porque éste es evidente y obvio y ha sido ya cumplidamente tratado.

Bond es el héroe de siempre, pero encarnado en el mundo hipertecnológico y pancientífico contemporáneo. El universo arquetípico de este héroe es extremadamente pobre y elemental, fragmentado en pocos trazos y contenidos fundamentales.

Aventura, riesgo, éxito, sufrimiento, fatiga, descanso, mujer; alrededor de estos pocos centros

límpidos y transparentes, faltos de articulación interior, gira toda la estructura de la historia, al nivel arquetípico.

Hay en Bond una psicología de pubertad: no es agresivamente macho, no es románticamente apasionado, concentrado, unidireccional, arrollador y total: su amor es el de los adolescentes, despreocupadamente lúcido y consciente, seguro, pero también ingenuamente, generosamente disponible, pluridireccional; su amor induce ternura (a veces fraterna o maternal) no falta de turbia, pujante, pero desarmada o desarmadora sexualidad; induce comprensión, simpatía, dúctil, dulce-amarga disponibilidad. Pero Bond es también duramente hombre: hombre solitario, callado, moderadamente austero.

Naturalmente 007, como todo héroe, no puede tener esposa (el marido, como afirmaba Kierkegaard, es la imagen arquetípica de lo general, de lo universal lógico-moral indiferenciado, antitética a la del caballero de la fe que, vive en la singular e irrepetible relación absoluta con lo absoluto); si se casa, una hora después es ya viudo.

En el héroe de Fleming vuelve, en clave moderna y científica, el antiguo mito ancestral y misterioso de la resurrección y de la muerte; tan sólo del sacrificio nace, es hecha posible y aceptable, sin miedo de insidiosos castigos del hado, la salvación.

A través de los alternos azares de la historia de final feliz, el suspense, la angustia, el complejo de culpa y el de inferioridad, el sentimiento de poder y de superioridad son de mano en mano expresados, satisfechos, personalizados y al mismo tiempo cumplidos, atenuados y liberados en el espectador.

Las mujeres que Bond encuentra son siempre hermosísimas, potencialmente muy sexuales (pero a menudo actualmente frías o lesbianas): cuando ceden o están destinadas a ceder al esencializado, cibernético tozudamente discreto galanteo de Bond, tienen que pagar, de un modo o de otro, un elevado precio: o bien tienen que haber sido muy infelices o bien serán víctimas de torturas y de adverso destino.

Una feminidad, la concebida por Fleming, que aparece tanto más encantadora, excitante, enigmáticamente atractiva, cuanto más es macerada, maltratada, aplastada por males y torturas, por las cuales es hecha dulcemente lánguida y abandonada, sensualmente tierna y, casi a pesar suyo, enteramente disponible.

Es fácil detectar en el proceso de identificación el núcleo del éxito de 007: proyectamos en él nuestros deseos frustrados y reprimidos que se satisfacen y compensan así mágicamente. Esta observación ha sido hecha, tanto por aquellos que la han considerado definitivamente explicativa, como por los que la han rechazado como demasiado obvia, fácil, descontada y superficial.

Sin embargo este nivel existe: la gente está verdaderamente descontenta, instintivamente mortificada y reprimida, víctima al mismo tiempo de solicitudes violentas y continuas de una sociedad competitiva y seductora y de igualmente sistemáticas desilusiones e interdicciones.

Cine, novelas, fantasías, creaciones artísticas en general y sueños con los ojos abiertos son verdaderamente una válvula de seguridad, un desahogo, una ilusoria, pero no ineficaz compensación: para los autores no menos que para los lectores y los espectadores. Y aún hay que añadir que Fleming ha encontrado un sabio equilibrio realizando, una bien medida mezcla de emociones compensatorias adecuada y agradable al paladar de la mayoría.

A propósito de la compensación-desahogo determinada por este género de fantasías hay sin embargo que añadir en seguida que los paréntesis de evasión conseguidos de este modo conllevan también un riesgo al que no hay que subvalorar: la huida de la realidad. Es cierto que esta huida no es provocada tanto por el agrado compensatorio de las fantasías cuanto por la desagradable dureza de una realidad desilusionante y frustradora, es decir, es cierto que la huida en el mundo desresponsabilizador de la aventura fácil y del descontado happy end es más bien un síntoma, un resultado que no una causa de enfermedad; sin embargo, es innegable que la presencia difusa de este tipo de «evasión» puede notablemente favorecer, en una ininterrumpida circularidad de relaciones, la falta de toma de conciencia de los profundos dinamismos intrapsíquicos como de las concretas relaciones interindividuales.

Sin embargo, estas observaciones sobre la identificación con el héroe fuerte, sabio, prudente y bueno, sensual y luchador, que derrota a todos los malvados y triunfa sobre todos los males, se quedan indudablemente en la superficie del problema, aunque sólo con respecto a la explicación de la magnitud e intensidad del éxito del personaje de Fleming.

Para captar de un modo adecuado el sentido de la identificación también a este nivel es necesario introducir algunas distinciones.

Ante todo Bond suscita y no suscita la identificación, mejor dicho, la suscita de maneras distintas e incluso contrastantes. Suscita una identificación inmediata y sencilla porque es positivamente heroico y salvador; además su heroísmo tiene algo de patético y de «normal», es decir, de ordenado y de accesible; pero no suscita una identificación que la personalidad del espectador acoja sic et simpliciter, porque de su figura se desprende un atractivo más sutil y siniestro, alimentado por su fuerza sin prejuicios, por su cínica indiferencia, que roza un nihilismo sádico. En este sentido el espectador aún quisiera ser como Bond, pero a un nivel más profundo y más profundamente rechazado, inconfesado y temido. ¿Quién no quisiera salvar a la patria, derrotar espías y enemigos, rescatar humillados y ofendidos? Esto está claro. Esto es fácil de decirse a uno mismo. Pero ¿quién no quisiera, en el fondo, tener el permiso para matar, galantear y poseer a todas las guapas mujeres que encuentra, ser cínico y desdeñoso, pasar como superior meteoro en la atmósfera del mundo, iluminándolo antes de desaparecer, aunque con luz siniestra, violenta y cegadora? Esto, sin embargo, es difícil de admitir, de confesar incluso a sí mismo: es la parte mala, condenada de sí, que tiene que ser encubierta y ocultada, que cada uno rechaza en sí mismo porque los otros muestran no admitirlo y no admite en los otros porque no lo admite en sí. Personalidad consciente e inconsciente, parte reprimida y parte aceptada son por tanto igualmente solicitadas por el personaje: el héroe perfectamente bueno, no tendrá nunca demasiado éxito: tiene que tener algo de siniestro, aun tan sólo en la potencia irresistible, que, en definitiva, está al servicio del bien.

Pero estas dos estimulaciones distintas e incluso opuestas son mezcladas por Fleming de un modo acertado, extremadamente sugestivo: el símbolo está en el doble cero, el ideal de tener el permiso para matar. Matar sin permiso es demasiado abiertamente una manifestación sádica, agresiva e inmediatamente sujeta a retorsión social; tener un permiso obvio o genérico, como el del soldado en el frente o el del verdugo o sicario que tienen una orden muy precisa, significa demasiado poco al nivel emocional inconsciente; tener permiso de matar en el cuadro de una lucha ciclópea pero con una discrecionalidad en definitiva indeterminable, este

sí, es el ideal.

Así el impulso sádico, agresivo y destructor, que está adormilado en las zonas inconscientes de una psique frustrada por la enfermedad social, es continuamente estimulado, pero también convenientemente negado o más bien celado sin ser de nuevo removido: como en un hábil strip-tease del instinto de muerte, que se asoma y se esconde en una circular ritmicidad.

Hay aquel ritmo angustia-seguridad que tanto gusta al hombre «civilizado» y sobre el cual se fundan, por ejemplo, la popularidad y la atracción características de las corridas. Al acercarse amenazador el toro al rojo trapo que el torero le agita delante de los ojos se encienden y crecen en una espasmódica tensión la ansiedad y el horror; pero cuando la elegancia y ligereza del torero le hacen regatear al toro, disolviendo su insidia airada y llevándole a cornear al aire, se deshacen ansiedades y temores, estalla la alegría de la seguridad rehallada: así el juego peligroso, sadomasoquístico, continúa hasta que el ánimo exige que el peligro sea destruido, que el enemigo, encarnado en la fogosa impetuosidad de la bestia ensangrentada y enloquecida de rabia impotente y de dolor furioso, sea definitivamente aniquilado.

Pero hay más. Se habla por doquier de identificación: y hay quien hace de ella el *deus ex machina* de todo éxito editorial o espectacular y quien discute su validez probativa. ¿Pero se tiene bien presente, se conoce bien lo que el proceso de identificación implica y sobreentiende? Porque no se trata de un dinamismo psíquico sencillo y de orientación única.

Hay ante todo la distinción fundamental entre identificación primaria, que es característica de los primeros meses de la vida y que está relacionada con el aprendizaje del control del ambiente y del propio cuerpo por medio de un proceso mimético y con la misma ingestión de la comida; y hay una identificación secundaria, que es sucesiva y culmina en la fase edípica (de los tres a los cinco-seis años) y es, además de un modelo socio-cultural, un instrumento de aprendizaje lingüístico-conceptual y ético-social a niveles menos primitivos: son además importantes las relaciones entre estas dos fases del proceso de identificación: la segunda, en efecto, como muestran ciertas formas morbosas y ciertas características del desarrollo infantil, está significativamente unida, relacionada, y dinámicamente reconducible a la primera. Pero, aparte de estas consideraciones, demasiado técnicas para ser tratadas aquí, hay que referirse de todos modos, para comprender lo que hay de esencial en la identificación, a aquella situación edípica que constituye su modelo originario, la armadura fundamental.

El niño admira y envidia, teme y respeta, ama y odia al padre (y con distintos, pero no descuidables matices esto puede repetirse para con la relación de la niña con la madre): le admira y le envidia por su fuerza y omnisciencia, por su prestancia física, pero sobre todo por el afecto que recibe de la madre (del niño): por esto mismo le teme (si descubre que quiero toda para mí a mamá, quién sabe lo que me hará); ¿cómo puede superar este temor, cómo puede disolver y satisfacer al mismo tiempo esta admiración envidiosa? Volviéndose como el padre, pareciéndosele lo más posible, identificándose (en el doble sentido de sentir «interior» a sí, integrada, incorporada en la propia personalidad, la paterna y de hacerse, en la inteligencia, en la fuerza, en los rasgos del carácter y del comportamiento, parecido a él). Pareciéndosele (haciendo así propias las estructuras sociales y morales de las cuales el padre es símbolo, representante y portador) consigue superar la tensión edípica de dos modos: 1) si soy como él mereceré yo también el afecto materno y 2) si soy

como él no podrá dejar de amarme.

Como se ve la identificación es aquí puesta en marcha por un sentimiento de admiración-amor, pero también por un resentimiento de admiración-envidia y agresividad-temor.

Así el héroe de la gran aventura internacional es amado, admirado, pero también envidiado y odiado (un odio que se atenúa tan sólo porque se sabe que James Bond en la realidad no existe).

Esta rabia del propio fracaso se compensa tan sólo con el éxito del personaje con el cual el espectador se identifica, pero se acompaña de un instinto de destrucción que, precisamente porque está profundamente escondido e ignorado, puede estar sujeto a manipulaciones y desplazamientos.

Aquí se desliza sobre el doble cero. Bond puede matar; pero Bond tiene que matar porque puede ser muerto (y su riesgo de morir, al nivel inconsciente, se carga de la hostilidad inconsciente del espectador contra él).

La situación es la que Fornari denomina proyección paranoidea: *mors tua vita mea*; porque la agresividad profunda que vive en cada uno de nosotros, hombres evolucionados y civilizados, se dirige toda hacia el exterior en la ilusión de que sea posible disolverla con la aniquilación del enemigo «objetivo».

El doble cero es, por tanto, el modo ilusorio y mágico, pero psicodinámicamente activo, con el cual, a través de Bond, el espectador y el lector viven su propia liberación del instinto de muerte.

Antes de vencer, por otra parte, Bond tiene que ser torturado, es decir, tiene que ser verdadera, directamente alcanzado por el placer sádico del espectador. Luego puede, luego tiene que matar: ahora ya está justificado, ahora puede ya librarse: *mors tua vita mea*.

Hay después el desdoblamiento constante (suspendida tan sólo al final o a veces al comienzo de la historia) entre Bond «verdadero», agente secreto, y Bond «disfrazado» de empleado o comerciante: dos aspectos que, por ser necesariamente paralelos, no son por esto menos diferentes y netamente separados. Este doble yo de Bond asemeja al doble aspecto del yo que hay en cada hombre: yo real y presente con todas sus mezquindades y miserias y yo ideal (que el psicoanálisis llama ideal del yo) más o menos proyectado en el futuro con todas sus glorias y grandezas.

Cada uno de nosotros ama y cultiva, con narcisístico cuidado, esta parte ampliada y «retocada» de sí; y sin embargo cada uno de nosotros es más o menos consciente de la distancia que divide lo que es de lo que quisiera ser (aunque no raramente, hablando de sí corrige y retoca sensiblemente con los trazos del ideal los del real). En 007 la situación se invierte: su yo más fuerte, más libre y falto de escrúpulos, más atractivo, es el verdadero (aunque para la mayoría tenga que quedar secreto); su yo más normal y más gris, el que aparece en superficie, es tan sólo una máscara postiza. Esta inversión no puede dejar de suscitar en el espectador una sensación de placer, de seguridad y de esperanza: casi alusiva, simbólica confirmación de que su mismo y mejor yo existe o puede existir realmente dentro de él: tan sólo está oculto a los más (la idea del genio incomprendido).

La identificación es por tanto favorecida en el sentido de que cada una de estas dos partes, la verdadera secreta y la falsa-pública, activa la parte respectiva, la ideal-deseada-secreta y la normal-cotidiana-pública del espectador.

Además el secreto de este verdadero rostro recuerda la fantasía de la «novela familiar». Es decir, la

creencia del niño hijo de padres mediocres de haber sido robado a los verdaderos padres, príncipes o reyes lejanos y poderosos; una fantasía que aparece en los cuentos y que invade a veces largamente la imaginación del niño.

Este yo secreto está libre de las prohibiciones y de las vedas a las cuales está sometido el yo público y manifiesto. Bond no es rico, pero puede disponer de inmensos recursos financieros, es un dependiente, pero tiene licencia para matar.

Parece así al espectador que vive las vicisitudes del personaje de Fleming, que exista una zona franca (y dulce de la voluptuosidad del protegido y permitido secreto) en la vida, donde todos los deseos más íntimos, de amor y de odio, son realizables, en una sucesión de aventuras que tiene su único límite en la consumación del tiempo.

Si Bond debiera y pudiera expresar su filosofía aparecería como un neopositivista o un neoempirista. «De aquello de lo cual no se puede hablar hay que callar.» Esta máxima wittgensteiniana le cuadra perfectamente.

Es el hombre sin dimensión interior, sin historia, sin creatividad espiritual, sin curiosidad filosófica: es la radical antítesis del «interior homo, agustiniano, en el cual «habitat veritas». Es lógica pura, aventura pura, acción pura, cálculo puro por un lado y emoción pura (esencialmente erótica) por el otro.

Es el hombre que ha llevado al ápice extremo el proceso de corticalización, pero tan sólo en la dirección científico - matemático - psicorreflexológico - cibernética. Es el hombre llano, sin dimensiones espirituales, sin complicaciones, sin zonas psíquicas oscuras, insondables o abismales.

Su actuar preciso, calculado, lúcidamente coherente y racional está siempre al límite de la fijación monótona obsesiva. Pero no se puede volver obsesivo, porque no hay en él reflexión afín a sí misma. No se puede volver un obsesivo porque su yo conserva la coherencia en la superficie de la corteza: más abajo no descende, porque, en efecto, parece no existir un «más abajo».

Cuando piensa, está enfermo, y su pensar es siempre presentado como rumiación estéril y morbosa, paréntesis de humana debilidad, de comprensible agotamiento.

Y sin embargo Bond encarna, y con éxito, la figura arquetípica del héroe contemporáneo; y el arquetipo del héroe, al nivel inconsciente, se tiñe siempre de la idea de salvación. ¿De qué salva Bond? De la inseguridad, de la inferioridad, del miedo, desde luego: pero éstos son los niveles más superficiales. Más profundamente Bond salva de la interioridad, del sentido de culpa, de la preocupación-fatiga de pensar, del «agujero hueco, de la autoconsciencia. En la conciencia de sí, en la toma de conciencia de los contenidos psíquicos profundos del propio inconsciente hay dos aspectos: la aceptación-rescate de una culpa originaria (mito del pecado original y necesidad de una redención) y el conocimiento-integración-realización de exigencias arquetípicas que pujan en la superficie de la conciencia como puras exigencias. En otros términos se puede decir: hay en mí una culpa (quizá tan sólo mía, quizá también derivante de Adán) que tengo que expiar o pagar o, de algún modo ayudado o agraciado, lavar; o bien se puede decir: hay en mí una exigencia de culpabilidad que significa y expresa sin embargo alguna otra cosa. En el primer caso habrá las infinitas contorsiones del masoquismo y del sufrimiento-voluptuosidad del pecado perdonado o perdonable y, por tanto, de alguna manera permitido y las distintas metafísicas directa o indirectamente maniqueas o

intelectualístico-voluptualísticas. En el segundo caso tendremos las ciencias humanas y el intento científico-humanístico de comprender y «desmantelar» el sentido de culpa.

Pero desgraciadamente, por razones histórico-biológicas que es aquí imposible exponer, se ha realizado la conjunción (absolutamente innecesaria y extrínseca) de la interioridad y autenticidad espiritual con el sentido de culpa y de la liberación del sentido de culpa con la exterioridad hedonística, banal y superficialezante.

Bond es el símbolo de la reacción a la interioridad-masquismo, la expresión de la voluntad de salvación del sentido de culpa intimista, pascal-kierkegaardiano, turbio y agobiante.

Pero en la reacción al sentido de culpa se ha terminado por echar el agua con el niño dentro y por reclamar y justificar al mismo tiempo justamente la quejosa advertencia interior del sentido de culpa.

En efecto, librarse del sentido de culpa, además de la interioridad y el mundo arquetípico mismo, significaría «librarse» de toda fuerza y vida espiritual y biológica; significaría autoanularse como hombres. He aquí entonces la inmediata llamada: «No fuisteis hechos para vivir como bestias, sino para seguir la virtud (léase: sentido de culpa) y el conocimiento (léase: mundo arquetípico).» Así la una y la otra posición se eliminan, pero también se apelan mutuamente, en una circularidad viciosa, en un falso movimiento, que en realidad es estéril éxtasis y mortificadora parálisis, en un «girar sobre sí mismos», de tipo bergsoniano.

Todo esto no carece de un significado preciso. Si, en efecto, Bond parece falto de complejos, muy rico de ellos es en cambio su creador, Fleming.

En Fleming hay sobre todo la manifiesta y típica expresión, de una represión y de una serie de sublimaciones relativas a la fase sádico-anal del desarrollo psicosexual.

Los protagonistas de sus historias, que viven generalmente en ambientes elegantes, limpios, señoriales, refinados, y están ellos mismos en armonía con estas características ambientales, se encuentran y a veces quedan aprisionados en celdas, cámaras blindadas, compartimientos estancos, submarinos, aviones, habitaciones, trenes, coches, cloacas, grandes conductos subterráneos, etc., etc. A veces se tiene la impresión de que haya una verdadera y constante dialéctica entre lazos (simbólicos y reales) y liberación de los lazos y que gran parte de la tensión narrativa corra a cargo de esta dialéctica.

Además hay el papel de la mujer: la mujer es vista en una típica situación sadomasoquística: o es anormal o es castigada (aunque el autocastigo, como acontece en el masoquismo, preceda a la culpa): o bien es inaccesible, es negada como mujer.

Esta psicología de Fleming encuentra puntual paralelismo, como el espectacular éxito de su creación demuestra, en algunos difusos componentes de la psicología común: es posible saborear el prohibido sabor de las victorias y de las conquistas sexuales tan sólo en la excitación amarga del sadismo y del castigo (aún si el «castigo» precede a las victorias y las conquistas). La feminidad oscila entre la frigidez masculina, a veces lesbiana, el placer huido saboreado con glotonía, ávida rapidez, y la zozobra voluptuosa y sufrida de la posesión y de la disolución sadomasoquista.

Fleming parece librarse, por medio del protagonista de sus historias, de un profundo sentido de inseguridad, de un constante y omnipresente (y por esto mismo tan radical y coherentemente negado a su héroe) sentimiento de inferioridad y de culpa.

Fleming, que fue un hombre activo y socialmente comprometido, parece prolongar en las aventuras de Bond, el significado que probablemente tuvo su actividad social: una huida en la acción de los fantasmas del inconsciente reprimido: cuando la acción vivida no ha sido suficiente o posible, ha pasado a la acción contada, vivida por la criatura de su fantasía.

El leit motiv que domina sobre cualquier otro es sin embargo la dialéctica de la relación seguridad-inseguridad. La conciliación de dos profundas aspiraciones, contrastadas por temores igualmente importantes en el ánimo humano, la de la libertad-inseguridad y la de la seguridad- dependencia, se hace aquí posible y es realizada. Bond lo arriesga siempre todo y no pierde nunca nada: a lo máximo puede morir (y esto confiere tensión dramática a la historia) pero la causa que defiende no puede ser vencida (y por esto su misma muerte puede perfilarse sin arrollar todo sentido de seguridad).

Pero luego Bond mismo no será nunca vencido. Así el lector experimenta con él el escalofrío de la muerte sin morir, el horror del miedo sin perder el valor, el turbio placer de la prostitución sin la banal vulgaridad de la prostituta, el acre placer de la disponibilidad del dinero sin los riesgos, la responsabilidad y la preocupación de la riqueza, la tormentosa humillación de la derrota sin perder la partida.

En la vivencia de las vicisitudes de 007 alcanza la ideal conciliación de todo el desenfadado placer de la libre anarquía aunado con el más confortante y protector calor del seno materno; prueba todas las emociones humanamente posibles sin que su yo sea tocado jamás, lacrado o revuelto por sus consecuencias negativas.

La psicología de Fleming ha encontrado miles de ecos porque su problemática es la problemática de gran parte de la humanidad llamada «civil», encontrar una salida liberatoria para mil ansias y mil prisiones. El hombre de la calle encuentra en Bond el símbolo de una renuncia liberadora y confortante a aquel mundo de fantasmas interiores que lo agobia y lo atormenta sin que pueda exorcizarlo o comprenderlo.

Se ha dicho que las aventuras de Bond son tan evidentemente fantásticas que parece continuamente que el autor, entre bastidores, hace un guiño a los espectadores como diciendo: divirtámonos juntos imaginando cosas imposibles, así, por jugar, sabiendo que son imposibles. No estoy de acuerdo. Es verdad que las aventuras de Bond son inverosímiles, pero no hasta el punto de ser solamente burlescas y aún no para el gran público, no demasiado provisto de sentido crítico. En realidad si todo se redujera a esto, el entretenimiento restante sería bien poca cosa, y no explicaría el éxito de este personaje de aquelarre cibernético.

No. La indiferente ironía que parece con todo aligerar todas estas sorprendentes historias está todavía en el juego, no fuera de él. Está en el modo como Bond acepta la vida, medio escéptico, medio irónico, medio cínico, medio comprometido. Es todavía un mensaje del psiquismo de Fleming al de sus similares: tomad así la vida. Tomad así la vida real, toda, no solamente a mi personaje, dice Fleming. Por esto no debemos decir que la gente no cree en James Bond, porque esto es cierto sólo en la superficie y en el sentido más obvio y descontado. La gente cree en Bond porque cree en la posibilidad de mandar al diablo un cierto tipo de mundo. Y aquí está el equívoco más grave. Porque es posible liberarse del sentimiento morboso de culpabilidad, de la obsesiva manía persecutoria solamente si se aceptan las más profundas dimensiones del espíritu.

En Bond, por el contrario, el mundo arquetípico profundo queda negado y destituido, absolutamente

ignorado si no es en sus aspectos más groseros y macroscópicos. Bond es la negación de la interioridad creadora; sus relaciones con las personas son en último análisis, puramente pragmático-funcionales (exceptuando y desde otra perspectiva también, las erótico-sexuales), son embrionarias, toscas, estereotipadas.

Con Bond el hombre contemporáneo intenta su gran evasión: la evasión en la acción, en la negación inmediata y radical del sentimiento de culpabilidad, en la prevalencia de la vista y del tacto sobre el oído, de la energía muscular sobre la reflexión, de los sentidos sobre la conciencia, de lo erótico sobre todo (el erotismo ha devenido la seguridad absoluta: se puede amar sexualmente incluso frente al peligro mortal).

Si quisiéramos resumir los aspectos, en mi criterio, negativos y positivos del éxito de 007 se podría trazar este esquema:

Aspectos positivos: Voluntad de renuncia a la obsesión introspectivo-intimista, liberación del sentimentalismo morboso-romántico (tierna licuefacción que niega o envenena el impulso erótico-sexual volviéndolo, como notaba Nietzsche a propósito del amor después del cristianismo, lujuria, tenebroso pecado sin rescate); intento de liberación del sentimiento de culpabilidad persecutorio, de la retórica idealizante-agresiva o místico-mítico-evasiva.

Aspectos negativos: falta del más elemental sentido crítico, del sentido más auténtico de lo real (fuga de la realidad considerada como desplacer o frustrante; fuga en el principio del placer desrealizante e irresponsabilizador); revelaciones de superficialidad deprimente y de infantilismo psíquico: aceptación pasiva de la banalidad de las situaciones conflictuales estandarizadas; ausencia o cambio de las exigencias arquetípicas fundamentales (en el ideal ilusorio-mundano de un yo privado de inspiración profunda).

Se produce una consecuencia negativa del éxito de James Bond por el encarnizamiento de críticos abstractamente moralizantes. Aun si se prescinde de la racionalización de sentimientos hostiles al éxito, sea cual sea y de quien sea, se debe decir que estos críticos, además de genéricamente moralistas e incapaces de hecho de entender el alcance del fenómeno, no son sino la expresión inconsciente de aquella puntual, pero necesariamente ineficaz reacción, de la cual antes habíamos hablado, la ingenua e igualmente ilusoria tentativa de desembarazarse, súbita y radicalmente, del sentimiento de culpabilidad. Pero aquellos críticos están en el juego y son por esto nefastos, porque confirman y afianzan inconscientemente el catastrófico y artificioso, pero enraizado dualismo y la destructiva y falsa, pero viscosa asociación: o libertad-vacuidad (espiritual y emotiva), o esclavitud-riqueza (espiritual y emotiva).

Naturalmente un hombre psíquicamente adulto y maduro espiritualmente no puede interesarse en las aventuras de 007 sino críticamente, quedando con la amarga desilusión de la escualidez infantil de este personaje de retablo de marionetas. Pero en el fenómeno singular de su éxito hay también una invocación de la psique colectiva que aparece amorosamente, estudiosamente recogida y escuchada, interpretada y favorecida, nunca negada o traicionada. Es una urgente invocación de libertad vital y por esto es sagrada como toda profunda y genuina expresión de la voluntad de vivir de la naturaleza viviente.

7. La técnica en el mundo de James Bond - por G. B. Zarzoli

En las novelas de Fleming la realidad (o las anticipaciones) técnicas y científicas no aparecen nunca casualmente; su presencia, por el contrario, corresponde a rigurosas normas de funcionalidad. Ciencia y técnica actúan aquí como contrapeso de los clásicos motivos de atracción para el lector -la vida refinada del club, las partidas de golf, los países exóticos, el erotismo- y de tal manera aparecen integrados con las realidades más fascinantes del mundo moderno y por lo tanto acicalados con una cierta pátina de casa de antigüedades.

El lector admira a James Bond porque consigue contemporáneamente jugar al bridge en el Blades Club y competir en aventuras que incluyen armas atómicas y misiles. Es ya imposible para el hombre de la calle pertenecer al cerrado coto de los «gentlemen» o de los científicos y, en general, estas dos categorías se excluyen recíprocamente; o se pertenece a una o se frecuenta la otra. James Bond circula por ambas con extrema naturalidad, siendo por lo demás extraño a ellas por extracción natural.

En algunas novelas, además, el robo de una bomba atómica, o la construcción con proyectos criminales de un misil, sustituyen a situaciones centrales más clásicas, e incluso consumadas por el uso, como el homicidio o el robo de joyas. Se evoca en suma, en el lector, la angustia más sutil que hoy empapa a la humanidad, la de vivir en un mundo condicionado por la espada de Damocles de artilugios bélicos de peligrosidad inconcebible a las luces del más elemental buen sentido. Si el robo de joyas o el homicidio por venganza pueden parecer extraños en la vida del hombre común, que compra los electrodomésticos a plazos y tiene por únicos «enemigos» a los forofos del equipo contrario, no se puede decir lo mismo para la muerte atómica. Esta lo puede golpear en cualquier momento sin responsabilidad directa suya. Sobre todo, sin que se lo espere mínimamente.

En las películas, desde *Licencia Para matar* a *Goldfinger*, era inevitable que la posibilidad espectacular ofrecida por la exhibición de instrumentos técnicos de vanguardia no ganase la mano a los productores. La técnica, más o menos futurista, desborda violentamente destrozando el equilibrio con que se desenvuelven las novelas. Ejemplo típico, la partida de golf entre Bond y Goldfinger; en el libro constituye casi una narración por sí misma, mientras que en la película es degradada a hecho marginal necesario simplemente para la continuidad de la narración. Por el contrario, como veremos, los añadidos técnicos se amplifican sin medida.

Esta diversificación entre novelas y películas que podría ser interpretada como una mera valoración de la existencia de un mayor o menor equilibrio formal entre los diversos ingredientes narrativos, se traduce al menos en lo concerniente a los aspectos técnico-científicos, en una análoga diversificación en el modo de presentar, al nivel de la divulgación, técnicas e invenciones de vanguardia.

El equilibrio formal de Fleming encuentra un correlato respectivo en el modo cauto y atento con que se demora discurriendo sobre un misil o sobre la bomba atómica. Cícero aliquando dormitat, y también

Fleming incurre quizás en deformaciones, raramente en errores groseros, pero en conjunto su información es discretamente correcta, no demasiado futurista, indudablemente superior -cualitativamente- a la que de usual aparece en los diarios y semanarios de gran tirada.

De la lectura de sus novelas resulta evidente que se ha documentado en gran medida, esforzándose en penetrar el contenido y el alcance de ciertas invenciones por lo menos dentro de los límites del propio background técnico y científico.

Tomemos por ejemplo la novela *Dr. No*, de la cual se ha extraído la primera película de la serie, *Licencia para matar*. La narración se desenvuelve según los más clásicos patrones del género, y solamente hacia el final el lector es puesto frente a la revelación del misterio que circunda la actividad del Dr. No en el islote de Crab Key. El Dr. No está al servicio de la Unión Soviética, que le ha suministrado los instrumentos necesarios para interferir el lanzamiento de los misiles «teleguiados» de base americana vecina. Su misión consiste en interferir la radiofrecuencia que los guía desde tierra y alterar por tanto la trayectoria prevista. Fleming cita una serie de nombres convencionales de misiles, cuyo lanzamiento habría fracasado por la acción nefasta del Dr. No. Según nuestros conocimientos no todos los nombres usados por el autor corresponden a misiles realmente construidos. Pero al menos dos de los citados lo son y además se trata realmente de misiles teleguiados. Aludimos al Bomarc, un misil interceptador de aviones, y al Regulus (del cual existen incluso dos versiones) que es un misil guiado «tierra-tierra». Supuesto esto, ¿es conceptualmente posible su interceptación vía radio? En principio, sí, pero precisamente por este motivo se tiende a dotar a los misiles de instrumentos internos que regulen automáticamente la trayectoria, o mejor del llamado «Target-seeker» (busca-objetivo) que localiza cualquier forma de radiación electromagnética emitida por el objetivo prefijado y dirige constantemente el misil hacia el objetivo mismo.

Aparte de esto, no sucede que la interceptación de misiles, como la presenta Fleming, sea hoy un hecho real, y mucho menos lo era en el 1958, cuando se publicó la novela. Pero precisamente esta fecha induce a formular una hipótesis sobre los móviles que han llevado a Fleming a escribir la historia del Dr. No. La segunda mitad del 1957 y los primeros meses del 1958 corresponden al período de mayor pánico de Occidente en la valoración de la capacidad técnico-militar de la Unión Soviética. La URSS lanza con éxito el primer misil intercontinental, pone en órbita el Sputnik, mientras que los correspondientes programas americanos denuncian notables retrasos y van al encuentro de una serie más bien numerosa de fracasos. Se tratará de una coincidencia singular, pero en aquel preciso momento Fleming concibe una novela justificacionista. La culpa no es nuestra afirma, sino de los agentes soviéticos que sabotean nuestra labor. Típica psicología maccarthysta como se ve. Por lo cual surge la sospecha de que Fleming habría deformado conscientemente la realidad técnico-científica para hacer plausible su tesis. La cual por otro lado, una vez aceptada la tesis de la posible interceptación, no tiene ni un fallo, goza de una envidiable coherencia que hace verosímil la narración. Los soviéticos han suministrado los instrumentos necesarios y los técnicos para adiestrar a los hombres del Dr. No en su uso. Este último actúa como un normal dirigente de un complejo industrial.

La película, por el contrario, aparece en un contexto internacional donde la idea de la distensión comienza a ser viable. Entonces el Dr. No no es un agente de los soviéticos; por el contrario, afirma

explícitamente que no le gustan ni el Oriente ni el Occidente y se configura como un solitario megalómano vagamente ligado a una organización terrorística internacional. Con semejantes premisas la película se desliza en el absurdo. El Dr. No ha proyectado y hecho construir allí mismo los instrumentos necesarios para la interceptación de misiles. (Incluso, para poner al día la situación, en la película se trata de satélites con hombres a bordo.) Por si esto no bastara -nos encontramos en un islote del Atlántico y no en una zona industrializada- los productores han querido enriquecer la historia imaginando que las instalaciones para la interceptación estén alimentadas con energía generada por un reactor nuclear.

Crab Key, en la película, es rico en yacimientos de uranio. Los hombres del Dr. No extraen el mineral, lo refinan, lo tratan químicamente y por fin producen los elementos combustibles necesarios al reactor. El reactor mismo ha sido proyectado y construido por el Dr. No y sus hombres.

Las secuencias fílmicas ilustran algunos momentos de este complejo ciclo. Momentos que, tomados aisladamente, son casi siempre formalmente correctos. Se ve una sala de descontaminación, de master-slaves, la sala del reactor con su tablero de mando. Pero el conjunto no funciona. Dejemos pasar el detalle grotesco de los hombres de la sala del reactor vestidos con los trajes del personal que trabaja el uranio, y no ciertamente del que opera con un reactor. Omitamos también la manera de hacerlo funcionar; entre otras cosas, disponiendo de un normal tablero de mando que permite realizar a distancia todas las operaciones, la maniobra de las barras de seguridad -una de las operaciones más importantes- se realiza manualmente sobre una pasarela puesta sobre el estanque que contiene el reactor. Quedan todavía cuatro situaciones de fondo de las cuales una es poco verosímil, la segunda del todo improbable, las otras dos absolutamente erróneas.

Es escasamente creíble que en Crab Key, el Dr. No haya conseguido realizar el ciclo completo: del mineral de uranio a los elementos combustibles. Pero todavía concediéndolo a beneficio de inventario, los elementos combustibles obtenidos del uranio en su estado natural no pueden hacer funcionar un reactor del tipo de pila como el que se presenta en la película. Necesita uranio enriquecido, pero para obtenerlo se precisan instalaciones bastante complejas, de parecida extensión y más complicadas y costosas que las indispensables para el ciclo normal mineral-elemento de combustible. Un detalle, no negligible ni el último; tales instalaciones absorben una enorme cantidad de energía eléctrica que no se ve exactamente dónde puede encontrarla el Dr. No, dado que dispone sólo de un reactor nuclear que -además- no está en disposición producir corriente eléctrica. Este es, de hecho, uno de los dos descomunales errores contenidos en la película. El reactor a piscina, ampliamente filmado para delicia del espectador, es un reactor de investigación; un instrumento de laboratorio, no una máquina industrial, concebido de tal manera que satisfaga las exigencias de los investigadores y no las de los usuarios de energía eléctrica.

Último punto, un reactor de este tipo no puede estallar. La misma ebullición del agua, que se ve en la película cuando Bond quita la palanca de seguridad, tiende a «apagar» como se dice en la jerga técnica, al mismo reactor. Y además en la peor de las hipótesis los elementos de combustible se fundirían como ocurre a cualquier metal que haya alcanzado cierta temperatura. Después de lo cual queda sólo por verificar las dosis de radiación que han sufrido los asistentes, en particular James Bond que se encontraba exactamente encima del reactor después de la extracción de la palanca de seguridad. En cuanto al Dr. No si supiera nadar tanto como sabe proyectar reactores podría muy bien emerger de la piscina, tal vez con los órganos genitales

comprometidos pero por el resto todavía en la brecha.

Que las cosas ocurran diversamente entra en la lógica de una película que quiere ser sobre todo espectacular y que ha encontrado en el mundo de la técnica argumentos a porrillo para no tener que preocuparse demasiado de sutilezas. En la novela, el Dr. No muere sofocado debajo de una carga de guano, y la descripción es breve pero real. Fílmicamente hubiera sido más difícil impresionar así a los espectadores; sólo un gran director hubiera sido capaz de extraer una conclusión no banal. Por otra parte para el público no existe nada más real (más convincente; pues) que los prejuicios aceptados: todo lo que es nuclear es susceptible de estallar, y la angustia que implica esta convicción se descarga a través de la visión de una explosión nuclear que realiza la justa catarsis final.

Más complejo es el caso Goldfinger aunque también el paso del libro a la película se asocia puntualmente a un incremento en el uso de las innovaciones técnicas. Entre película y novela existe casi una ley de complementariedad de situaciones técnicas inverosímiles. Quizá porque, en este caso, Fleming, abandonando su habitual cautela, ha pretendido aprovechar con sobrados detalles las posibilidades de inventiva ofrecidas por la existencia de bombas atómicas, y ha caído por esto en algunas descripciones completamente irreales. La película las elimina pero sólo para sustituirlas por otras no menos increíbles. Y le añade el uso -en un par de ocasiones- del laser, invención que no podía aparecer en el libro, publicado por primera vez en 1959.

Del laser se ha hablado y escrito mucho últimamente, y la película acepta sin crítica cuanto se ha dicho al propósito, atribuyendo al artefacto posibilidades de aplicación práctica que -hoy por hoy- pertenecen al futuro. No hay duda que en el porvenir, con la luz coherente emitida por un laser se podrán fundir metales de notable espesor en tiempos muy breves; pero esto por ahora no se ha realizado como técnica aplicada. Cuando en la novela Goldfinger quiere torturar a James Bond, hace uso de una sierra circular. Un medio bastante simple y eficaz, al alcance de todos. En la película se moviliza a un laser en una exhibición absolutamente gratuita, justo «pour épater le bourgeois».

Por el contrario el uso del laser para abrir la puerta acorazada que protege el oro de Fort Knox constituye un hallazgo inteligente y proyectado en el futuro sin duda realizable, mientras que la técnica escogida por Fleming en la novela es absurda por muchos motivos. Según Fleming, Goldfinger se ha procurado la cabeza atómica de un cohete de calibre intermedio, tomado de las fuerzas de la NATO estacionadas en Alemania. Fleming no especifica cómo lo ha conseguido Goldfinger. Hubiera sido una empresa sin par, incluso para una capacidad imaginativa de su calibre, como sabe quien conoce mínimamente los controles existentes no sobre material radiactivo especial para uso militar sino simplemente sobre el uranio normal para usos pacíficos. Sería indudablemente más fácil robar en serio el oro Fort Knox que adquirir bajo mano una cabeza atómica. Dado que en la novela Goldfinger es un agente pagado por los soviéticos sorprende que el autor no haya recurrido a una solución más simple: hacer llegar el artilugio del otro lado del telón.

La bomba nuclear en la novela sustituye al laser en el derribo de la puerta de Fort Knox, de veinte toneladas de peso. Los secuaces de Goldfinger le objetan -bastante sensatamente- que una tal explosión sería peligrosa también para ellos. Pero Goldfinger les tranquiliza: es una bomba atómica «limpia» y basta resguardarse detrás de la pared de acero del depósito. Aparte del hecho de que no existen ingenios nucleares

limpios, esta terminología se refiere convencionalmente no a bombas atómicas sino a bombas H menos «sucias» que otras. La potencialidad de una bomba H para cohetes de calibre intermedio es tal que la sugerencia de resguardarse detrás de la pared consigue derrotar -en cuanto a humorismo- incluso las instrucciones que el ejército italiano suministra a la tropa sobre el comportamiento a adoptar en caso de un ataque atómico. Por otro lado, con un tal artefacto, aunque sea limpio, si después de la explosión el oro de Fort Knox, por un imposible, es todavía recuperable en forma y consistencia apta para el transporte, sería tan radiactivo que haría igualmente humorística la idea de transportarlo por tren o con camiones a través de los Estados Unidos.

Mucho más sensatamente en la película se plantea todo el problema de cómo transportar en breve tiempo cerca de 10.500 toneladas de oro. Viene resuelto, pero con otro hallazgo sin consistencia en el plano científico y -quizá- tampoco en el económico. Goldfinger ha conseguido una bomba de «yodo-cobalto», que haría radiactivo, y así inutilizable, el oro de Fort Knox, por 58 años (cifra muy precisa, desde el momento que Goldfinger corrige a Bond, según el cual tal período sería de 57 años). Mayores informaciones sobre tal arma no son suministradas. No se trata seguro de un ingenio nuclear con base de cobalto radiactivo, porque en tal caso Fort Knox sería tout court pulverizado y no se limitaría a activar el oro. Por otro lado el breve tiempo prefijado al fulminante con mecanismo de relojería permitiría a Goldfinger y a sus secuaces alejarse área de la explosión.

Entonces no queda sino hacer hipótesis sobre la existencia dentro de la caja metálica -evidentemente aislada- de una mezcla de yodo y cobalto radioactivo que en el tiempo cero serán dispersados por un explosivo convencional sobre todo el oro del fuerte. Si bien en tal caso bastaría una minuciosa labor de descontaminación (nada más que un lavado según las reglas del arte) para despojar al oro de toda actividad.

El escritor no es un economista, pero le parece todavía interesante suscitar una segunda objeción. El oro adquirido por los Estados Unidos es literalmente «sepultado» en Fort Knox, donde está destinado a permanecer por un tiempo indefinido. En el plano estrictamente financiero, ¿tendría alguna repercusión el hecho puro y simple de no poderlo remover?

Un último ejemplo de la complementariedad entre película y novela se halla en el criterio previsto para matar a todos los habitantes de Fort Knox. Envenenar el agua potable, como sugiere Fleming, es una solución segura para una población no dedicada exclusivamente al alcohol. El gas «Delta 9» difundido por bombonas puestas debajo del fuselaje de una pequeña escuadrilla Piper, como aparece en la película, nos lleva de nuevo al futurismo más gratuito. De hecho es la única secuencia en la cual incluso el público más desprevenido ríe sin reservas, tan descubierto está el juego, con aquellos soldados que caen como fanteoches golpeados por un cantazo.

Otro tanto se podría decir en cuanto al vídeo puesto en el automóvil de Bond, que reproduce en miniatura una verdadera y exacta pantalla de radar. Más modestamente, Fleming se limita a introducir un receptor de radio sintonizado con el transmisor del automóvil a seguir. De tal manera, además, la empresa resulta más ardua, con posibilidades de perder las trazas de Goldfinger, con lo cual, en un último análisis de la novela, la acción resulta más convincente, mientras que en la película aparece totalmente privada de suspense; satisface simplemente al ojo por algunos instantes en la misma medida que las numerosas zarandajas

aplicadas al automóvil especial de Bond.

Con tales precedentes, la anunciada versión cinematográfica de la otra novela de Fleming, *Thunderball*, no puede dejar de suscitar una cierta curiosidad. En *Thunderball* el elemento de la angustia atómica que generalmente invade toda la obra de Fleming, deviene el motivo central de la narración. Spectre se apodera de dos bombas atómicas y hace chantaje a los gobiernos americano e inglés, amenazando usarlas sobre objetivos no precisados. «Antes o después debía suceder», exclama uno de los personajes de la novela. Y en este caso la modalidad del robo está descrita detalladamente con acentos de verosimilitud. Verdaderamente, antes o después podría suceder.

Las bombas no son adquiridas secretamente, como en *Goldfinger*, sino robadas abiertamente, corrompiendo a un miembro del equipo de un bombardero atómico británico, que elimina a los colegas y desvía al aparato de la ruta de maniobras. Consigue hacer perder la pista a la red de control con el radar, introduciéndose en cierto momento en una de las normales rutas aéreas para los vuelos civiles.

En la tentativa de localizar en un tiempo útil las dos bombas atómicas, Bond y sus colaboradores hacen amplio uso de contadores Geiger, descritos correctamente, aunque Fleming afirma que miden roentgen, mientras que en realidad miden roentgen-hora. (Más o menos como confundir kilowatios con kilowatios-hora, suele hacer puntualmente la casi totalidad de los seres pensantes cada vez que se les presenta la ocasión.)

En lo restante, la historia no tiene un fallo aunque parezca singular la insistencia de Fleming en usar bombas atómicas y no bombas H, desde el momento en que presumiblemente un bombardero atómico está dotado de estas últimas. Fleming se ha parado en la fisión, la fusión nuclear no le interesa, a no ser que fuera incapaz de distinguir los dos fenómenos. (Pero también esto lo tendría en común con el 95 por 100 de los seres pensantes.)

Semejantes sospechas y la sustancial plausibilidad técnica contemporánea de su narración pueden parecer a primera vista contradictorias. En realidad pueden coexistir muy bien, precisamente porque Fleming toma la precaución de no describir casi nunca hasta el fondo los aspectos técnicos de los cuales echa mano. Se detiene largamente sobre particulares de los cuales está bien informado o sobrecarga una vaga descripción de conjunto con un caudal de enunciaciones de detalle privadas de conexión orgánica. Como si para describir un hombre a un marciano nos expresáramos más o nos así: «Manos, pies, narices, ojos azules o negros verdes, orejas, cabellos suaves.» Es ejemplar bajo esta perspectiva la descripción del cohete de cabeza atómica en *Moonraker*, donde el lector es confrontado con una ilustración de tipo estético literario del conjunto y con un convulso torbellino de giróscopos representados a cada paso con una redundancia casi fastidiosa pero que fonéticamente consigue evocar la impresión de mágico e incomprensible en la mente del hombre común. Si se piensa en la fecha de publicación de *Moonraker*, en 1955, este halo mágico debía resultar ampliado respecto al más sofisticado lector de nuestros días, a quien no faltan experiencias visuales de misiles de todo tipo.

Mientras tanto es fácil prever la banalización que resultará de ello en una hipotética versión cinematográfica y quizás imaginar la que nos está preparando una película como *Thunderball*. Por ejemplo, en esta novela Fleming se limita a hacer perseguir el batiscafo que transporta los ingenios atómicos por un sumergible a propulsión nuclear (aunque la tentación del detalle le hace presentar como modelo avanzado un reactor intermedio enfriado por sodio, hace tiempo abandonado -después de un solo experimento prototipo-

por sus resultados poco brillantes). Al final, empero, la batalla entre buenos y malos se desenvuelve debajo del agua con las simples armas de los pescadores submarinos. En la película se puede muy bien esperar la intervención del rayo de la muerte o de cualquier cosa de este tipo para resolver la situación.

En otros términos, Fleming es un humanista. Podrá parecer un juicio paradójico. A pesar de todo, reaccionario, racista, sádico hasta donde se quiera, en el final de sus novelas es el elemento humano, la astucia, la fuerza, la inteligencia las que prevalecen. Y esto no ocurre por una deformación clara, como en las películas, sino que recorre de un modo orgánico toda la narración. En el fondo James Bond partiría para cumplir sus misiones con el simple auxilio de su fiel pistola como un personaje de western. Sólo que vive en un mundo dominado por la técnica, entre gente que se vale de ella para finalidades no propiamente respetables, y así la acepta y se esfuerza en comprenderla en cuanto le sirve. Exactamente como hace Fleming para contentar al lector en su cuidada información narrativa. El Bond de las novelas no habría sido nunca tan sabidillo para afirmar de entrada que la bomba de yodo-cobalto contaminará al oro por 57 años. Su competencia la reserva para el coñac y los coctails. Y como ser humano, frecuentemente tiene miedo, mientras que en las películas se mueve como un robot mecánico, impasible como el aparato técnico que lo circunda.

Por estos motivos, quizás, en las novelas de Fleming ciertas imprecisiones técnicas consiguen incluso escapar a un ojo atento; y puede provocar fastidio la meticulosidad de aquellos lectores que han protestado porque, en *From Russia with Love* se atribuyen al Orient Express frenos hidráulicos y no por aire comprimido. Por el contrario la exasperada espectacularidad de las películas que apunta «en plein» a la sugestión de una cierta pseudo-técnica impostada del estilo del circo Barnum, estimula la ironía. Y hace más divertida la caza de lo inverosímil (que ahora el espectador pide como un elemento del juego) que no la ensimismación en las vicisitudes narradas.

8. Lo creíble y lo increíble en las películas de 007 - por Andrea Barbato

«El oro no cambia de naturaleza, puede ser transformado en lingotes, barras o monedas, no tiene nacionalidad. Es un valor eterno, universal e inmutable.»

«En los asuntos internacionales vivimos todavía en la época de Carlos II, con diligencias cargadas de oro que arrancan del fango, fácil presa de los salteadores de caminos.»

Si cerramos los ojos un instante y consentimos que se oscurezca la memoria podemos creer recordar que estas dos réplicas han sido separadas del guión de la última película aparecida hasta ahora de la serie de James Bond. La primera, por ejemplo, podría haberla pronunciado el mismo Auric Goldfinger, gordo y jadeante, con los ojos entornados por la codicia: la habría dicho acariciando un reluciente lingote, apenas enfriado después de la colada, o quizás un guardabarros de su automóvil, el Rolls Royce, amarillo y negro, matriculado con el símbolo químico del oro: AU.

La segunda frase la habría sin duda pronunciado el coronel Smithers, el experto de la Banca de Inglaterra, que, juntamente con M, debe explicar a Bond por qué las reservas áureas del mundo están en peligro y por qué razón las amenaza una banda internacional. Smithers habría expresado su preocupación durante la comida en los salones de la misma banca (Cfr. Goldfinger: primer tiempo) con los tres comensales en dinner-jacket, entre una y otra discusión acerca del aroma del coñac servido en la mesa.

Y sin embargo la primera frase es de Charles de Gaulle, la segunda de Harold Wilson. Lo increíble de la película es vecino próximo de la realidad: la batalla del oro contada por Fleming en Goldfinger en 1959, y en la película en 1964 señala una de aquellas coincidencias póstumas que se producen con tanta frecuencia en la literatura de imaginación. (Entre paréntesis, vienen ganas de intentar un parentesco entre Fleming y Verne y no sólo por su capacidad profesional o por la desenfadada fantasía científica: el Dr. No, por ejemplo, se parece de modo impresionante al capitán Nemo, hasta un punto tal, que cuando se entra en el salón privado del científico se tiene una fortísima impresión de «déjà vu».)

Precisamente en estos meses Francia ha intentado un asalto a Fort Knox y a las reservas áureas de los Estados Unidos, convirtiendo en oro 150 millones de dólares, la centésima parte del depósito americano conservado en el impenetrable edificio de Kentucky. (Una observación técnica: era la primera vez que el fuerte aparecía sobre una pantalla, pocos lo han visto por fuera, casi nadie por dentro. Pero el gobierno americano permitió a los productores tomar fotografías y reconstruir después en los estudios un modelo a tamaño natural perfectamente idéntico al verdadero Fort Knox.)

La operación económica a altísimo nivel practicada por De Gaulle tiene bien pocas analogías con el robo de la «caja fuerte de los Estados Unidos» por parte de los aviones de la escuadrilla adiestrada por Pussy Galore. (Un inciso todavía: los soldados de la película son la auténtica guarnición del fuerte, pero alguno ha querido ver en aquellas secuencias una imagen de la sociedad americana, con las mujeres que derrotan a los hombres volviéndoles impotentes e incapaces de actuar.) Pero el éxito práctico de la operación «gaullista»

debía ser el mismo: valorizar el «gold standard», esto es el pago en oro de todos los intercambios comerciales, anclar todavía más la moneda al oro, desvalorizar el dólar, hacer crecer el precio del oro de modo artificial exactamente como las radiaciones atómicas (en la película) lo habrían vuelto inutilizable por muchos años. También en la realidad, como en Goldfinger, aunque sea de un modo mucho menos pueril, el asalto a Fort Knox es alentado, por motivos no solamente políticos, por los países comunistas con una operación «milazziana». La Unión Soviética produce 400.000 kilos de oro al año y es la segunda después de Sudáfrica. He aquí por qué algún economista, en un momento de buen humor, ha rebautizado al general, «De Gaullefinger» o, sin más, «De Gold».

La frase de Wilson es el grito de alarma de quien ve lo absurdo de una economía basada en la tesorización, en los depósitos de oro, en los varios Fort Knox del mundo expuestos a todas las rapiñas. Es sin duda la opinión de Whitehall y del Servicio Secreto inglés y sería también la opinión de Bond si le fuera permitido tenerla o si estuviera en situación de hacerse una. Pero la «batalla del oro» no es solamente un contraste de teorías económicas o de sistemas monetarios, como ha sido dicho: detrás de esta guerra incruenta del metal (quizás sin la mediación inglesa) existe un conflicto de visiones del mundo: de una parte la opción de una economía abstracta y simbólica, en la cual el poder se encuentra todavía en estado puro para conservarlo como un patrimonio hereditario, como una tradición, como una «gloria» nacional. De la otra la visión del bienestar como resultado cotidiano del trabajo, de la eficiencia, de la capacidad productiva y del poder industrial. El fausto faraónico contra la difusión de los bienes de consumo, el cetro contra el frigorífico; son pues, en realidad, dos civilizaciones en lucha.

Y aquí podemos insinuar una sospecha: que Bond, bajo tantos aspectos paladín del mundo de la eficiencia, de la técnica, de los objetos, no habría podido nacer en otro sitio que en Inglaterra, esto es en una reformista democracia occidental. Su éxito deriva quizá propiamente del hecho de encontrarse como un hombre concreto, con pasiones comunes y deseos que todos compartimos, en la mitad del encuentro entre dos «iglesias», en el cepo entre dos potencias. De una parte está el anacrónico tesoro americano de Fort Knox, de otra los asaltantes (o en el parangón, la teoría «gaullista» del «talón-oro»). En la mitad, a igual distancia, está él. Podemos, en fin, comenzar a creer (o a temer, según los gustos) que el agente 007 sea un social-demócrata. En esta equidistancia, sin embargo, la fidelidad de Bond a Occidente no está nunca en discusión. Por el contrario, representa sus características de modo tan vulgar que resplandecen con precisión: hay en él (como en el peor Occidente) la incomprensión maniquea, la máscara humanitaria, la intolerancia ideológica, el complejo de superioridad, las manías aristocráticas, la indiferencia moral, el individualismo miope y todo el resto. Aquellos que se le oponen, esto es, los enemigos, los dragones de la fábula, no tienen vicios opuestos (ni mucho menos virtudes), sino solamente el automatismo del mal, la constricción política y psicológica que les impulsa a cumplir tales desmanes, y un objetivo último invariablemente calificado como negativo y nefasto. No es el encuentro entre David y Goliat, sino entre dos Goliat igualmente estridentes y cavernosos.

No es una casualidad, si de las tres películas aparecidas hasta ahora (en estas notas nos referimos sólo a la historia cinematográfica y al grado de general credibilidad que contiene) la que tiene mayores relaciones con la realidad es precisamente Goldfinger: Los libros de Fleming, como todos saben, fueron imaginados y escritos en el período más opresivo de la guerra fría, entre Corea y la presidencia de

Eisenhower, entre la investigación del senador Maccarthy, los inicios del Central Intelligence Agency, la liquidación del imperio inglés y la guerra de Suez. Las películas, por el contrario, han empezado a ser producidas sólo en plena distensión. Este es el motivo de muchas desarmonías y forzaduras polémicas que rozan frecuentemente la propaganda brutal: rusos malvados, orientales asesinos, pandillas de agentes secretos que se enfrentan con arma blanca o a disparos de fusil, eslavos infieles. La ambientación es necesariamente improbable y alusiva: países balcánicos, montañas suizas, islas inexistentes del Caribe, hombres y mujeres de nacionalidad incierta. Ante ciertos detalles narrativos, como la divisa soviética de Rosa Klebb (Lotte Lenya) o la hoz y el martillo en el cinturón de los «killers» en *From Russia with Love*, uno se encuentra en el mismo estado de ánimo de quien abriendo la radio oyese por un incidente técnico el diario de actualidad de hace diez años. Paradójicamente se podrá decir que esta inactualidad (e increibilidad) constituye otra de las inesperadas causas de éxito, porque suministra a las películas, confeccionadas ya bajo una capa de polvo, el necesario «alejamiento». Sabemos ya que entre Rómulo y Remo debemos decidimos por Rómulo.

En estas películas el enemigo es siempre el mismo, aunque en el dibujo los contornos deben parecer esfumados porque entretanto las condiciones políticas han cambiado. Pero en *Goldfinger* el clima de guerra fría entra de nuevo a maravilla, si se olvida a los colaboradores de Auric con hábitos chinojaponeses. Tampoco desentona la alusión a la potencia oriental que sostiene la operación Fort Knox. Porque la única guerra fría auténtica que se libra hoy en el mundo es precisamente entre Francia y el resto del mundo occidental, que casualmente ha encontrado en la batalla del oro su última encarnación. Si hay distensión entre Occidente y la Unión Soviética, guerra «caliente» entre los Estados Unidos y la China popular (y ambas condiciones excluyen y cancelan las aventuras y los ambientes de Bond), la prueba de fuerza entre De Gaulle y el Occidente consiste en una serie de encuentros diplomáticos, económicos, científicos, con subterráneas intervenciones en lejanas naciones, explosiones atómicas con fines de ajuste político, inauguración de embajadas para vencer rivalidades de prioridad comercial, viajes oficiales para conseguir posiciones favorables y concesiones de exportación. Es el mundo ideal para los espías y las intrigas, y sólo la casualidad ha querido que uno de estos episodios, con ambientación desplazada, fuera inocentemente traducido en película. Si las aventuras de Bond fueran actuales se desenvolverían en el Sahara o en Congo, entre cruces de Lorena y barbas de ex coroneles del putsch.

Contrariamente, el fondo político internacional en el cual Bond se mueve, aparece desenfocado y fuera de actualidad, incluso abiertamente ridículo. Es todavía aquél de la rígida separación en dos partes, Este y Oeste, con los malvados de un lado y los virtuosos de otro (con ellos, James Bond una vez más a medio camino, moralmente malvado pero políticamente virtuoso). Es inútil insistir en un aspecto tan evidente, pero ciertamente la premisa indispensable para examinar la credibilidad de las películas de Bond consiste en la consideración de los esmaltados hallazgos arqueológicos, residuos fósiles de otras guerras frías, restos de anticuario político.

Dentro de estos límites, la técnica de lo increíble es casi perfecta. El único agente secreto que ha sido capturado, procesado públicamente y oído por todo el mundo, es un joven de 31 años (más o menos la edad de Bond, alto, moreno, nacido en Burdine, en el estado de Kentucky (el mismo en que se encuentra Fort Knox): Francis Gary Powers, encuadrado en el departamento 10-10 del espionaje aéreo americano. Intentar

un parangón concreto (y no psicológico) entre Powers y Bond es útil para establecer con propiedad el grado de credibilidad de estas historias filmadas, que agradan más que otras precisamente porque probablemente son fantásticas, pero no son inverosímiles, maravillosas pero no imposibles.

A primera vista los dos personajes se presentan con caracteres muy diversos, casi opuestos: Powers es americano, Bond es inglés; Powers es tímido e indeciso, Bond es jactancioso y audaz; Powers es un fracasado, Bond es un vencedor. Hay más: Powers procede de un ambiente popular, su padre es un remendón de Virginia; además está casado y parece también tener poquísimo éxito con las mujeres, tanto que su mujer lo ha abandonado. Es superfluo recordar también aquí las opuestas características de Bond, la casa en Chelsea, la gobernanta escocesa, los trajes de Savile Row, las tardes en el Blades Club. Las analogías son, por el contrario, muy interesantes: Powers es teniente piloto, Bond ha sido oficial de la Royal Navy. Al principio de cada aventura Bond es convocado por M para recibir instrucciones; también Powers recibe órdenes directas del coronel Shelton, que le da mapas con la cota obligada, normas en caso de accidente. Powers ha sido enrolado en una compañía aérea (la Lockheed Aircraft Corporation) con el pretexto de las investigaciones atmosféricas y meteorológicas, pero prácticamente trabaja para la CIA, con un salario de 2.500 dólares al mes (más que Bond). Bond se finge empleado de una Universal Export, pero trabaja para el «Secret Service».

Comparemos los medios de que disponen los dos agentes secretos: Bond recibe de «Q», el técnico del Secret Service, fusibles desmontables, indicadores «Homer» para la señalización de la presencia a gran distancia, magnetófonos ocultos en las máquinas fotográficas (como aquel sobre el cual 007 registra la conversación con Tatiana en el barquichuelo que navega por el Bósforo), dispositivos para microfilm, mapas, anteojos y la célebre maleta para la defensa personal. Dispensia con largueza monedas de todos los países, para en los mejores hoteles (o por lo menos en los más caros), tiene a sus espaldas una reserva de dinero prácticamente sin fondo. Powers llevaba consigo: una pistola con silenciador y doscientas balas, un puñal, una caña de pescar, un bote de goma, una serie de mapas de Rusia, combustibles químicos, cohetes de señalización, lámparas eléctricas, dos compases, una sierra, víveres concentrados. También llevaba 7.500 rublos, algunas monedas de oro, anillos, relojes, máquinas fotográficas, aparatos receptores y transmisores y un aparato de cinta magnetofónica. Además llevaba un dólar de plata con una aguja de inyección oculta y dentro de la aguja una pequeña ampolla de curare. Su avión estaba equipado de tal modo que podía autodestruirse a voluntad; Powers, el agente secreto 10-10, tenía al máximo la licencia para matarse.

Igualmente extraordinarios y costosos son los dos medios de transporte suministrados por el falso Secret Service y la auténtica CIA: el Aston-Martin de Bond (precio real: 45 millones de libras) y el U-2, un aparato excepcionalmente ligero, que puede volar a treinta mil metros, tiene una autonomía de cuatro mil millas y de ocho horas y un sistema especial para la expulsión del piloto de la cabina. El Aston-Martin y el U-2, en la historia cinematográfica y en la real, son la causa de la captura del agente secreto y son destruidos durante la persecución. Pero Powers (aunque su cometido es aparentemente activo -espíar-, mientras que el de Bond es aparentemente pasivo -inutilizar-) es, por el contrario, un instrumento inerte e inconsciente, que no conoce lo que está haciendo, maneja los instrumentos de a bordo como un autómatas, evita tomar posiciones, ignora, en fin, la existencia en torno a él de ciertos mecanismos. En el caso de Powers, la actividad se

transfiere del agente-espía a la gran organización que está a sus espaldas. «Sabía sólo que había volado a lo largo de los confines de la Unión Soviética y en el interior del territorio ruso. No se me había dicho que trabajaba para el servicio de información», ha dicho Powers en el proceso.

Su margen de iniciativa era limitadísimo: aun en el caso de aterrizaje forzoso, además de con los rublos y las cositas de oro para regalar a los «terrestres», el piloto del U-2 habría podido contar solamente con un pañuelo de seda con la bandera americana y un escrito estampado en catorce lenguas, todas desconocidas de Powers: «Soy americano, no comprendo vuestra lengua, necesito comida y asistencia. No tengo malas intenciones ni en contra de vosotros ni de vuestro país. Vuestra ayuda será recompensada. Gracias.» Bond es un maestro de relaciones humanas, no pide nunca ayuda, conoce todas las lenguas que pueden servirle, admite tener «malas intenciones» (aunque al principio se disfraza de hombre de negocios), no promete recompensas, no intenta la corrupción, no agradece. Así, pese a las diferencias, el episodio Powers colorea de tintas verosímiles las historias de Bond: el espionaje (siempre envuelto en la leyenda o en la mala literatura) existe verdaderamente, existen hombres que arriesgan la vida (se sabe con certeza que un piloto de U-2, Robert Seiker, ha muerto en un vuelo de prueba). Los servicios de información gastan cifras inmensas, el equipo técnico es el más moderno que se puede conseguir. En la base de los dos episodios, el verdadero y el falso, existe la misma poética, la del hombre solo contra una organización entera o incluso un país entero, y existe el mismo impulso moral, esto es la ausencia de impulso: uno de los mandamientos internos de la CIA es: saber sin verse comprometido, mientras que el mandamiento de Bond podría ser similar: triunfar sin pasión política. Sin embargo, en Bond se ha registrado un estremecimiento ideológico, un indicio de conciencia. Su moral política es la acción y la victoria, la eficiencia. Aparece la duda de que, si lo pagasen mejor y el champaña fuese más exquisito, podría pasarse al enemigo esta misma tarde. Powers, antes de la sentencia, ha declarado «no haber alimentado nunca ningún sentimiento de enemistad en relación al pueblo ruso».

Frecuentemente las historias reales son más novelescas que las de la fantasía: el secreto de un nuevo bombardero ruso fue descubierto por la CIA robando de un aparato de la Aeroflot, acabado de aterrizar en Viena, una percha del guardarropa. Se había sabido que las perchas se habían construido con las limaduras de acero desperdiciadas en la construcción de las alas del nuevo bombardero. La percha fue analizada con el espectroscopio, se reconstruyó la fórmula de la aleación metálica y desde ésta la capacidad de carga explosiva del aparato. En otra ocasión, el agente ruso Chlochow fue herido con un disparo hecho con una pistola escondida en un paquete de cigarrillos. El rey de los espías soviéticos, Rudolf Abel, agente del KGB (un equivalente de los Spectre y de los Smersh), fue capturado por culpa de un níquel. El mozo de un quiosco de periódicos de Brooklyn dejó caer la monedita que había recibido como vuelta de un cliente: la moneda se abrió en dos, revelando la existencia de un microfilm adherido a una de las caras internas. Se encontró más tarde que en la letra «r» del letrero «In God we trust» había un orificio que permitía la apertura de la moneda. Precisamente en estos días un agente soviético en París desertó; se llamaba Reino Hayhanen, había sido enrolado en otro servicio secreto soviético, el MGB, había frecuentado una escuela especial, y a través de Finlandia había entrado en América con una falsa identidad. Desde hacía tres años trabajaba en Occidente, en contacto con todos los agentes soviéticos. Hayhanen lo contó todo, los lugares de reunión, las palabras de mando, las siglas, los códigos secretos. Su jefe era un fotógrafo, un cierto Mark, y el truco de la monedita

vacía había sido usado muchas veces por los agentes secretos rusos. Fue fácil remontarse hasta Mark, que se hacía llamar Goldfus y vivía en Fulton Street. Mark era Rudolf Abel.

En otras ocasiones las aventuras de Bond siguen o incluso preceden a la realidad. Los dos búlgaros que en Casino Royale realizan un atentado con dos máquinas fotográficas explosivas, fueron precedidos por dos rusos que, durante la guerra, intentaron matar con el mismo sistema a Von Papen en Ankara. Por el contrario se ha dicho siempre (y no es ciertamente todo fantasía) que el desembarco en Bahía Cochinos, en Cuba, fue sugerido a Allen W. Dulles, entonces director de la CIA, precisamente por las imaginarias aventuras de Fleming. Pero Dulles, admirador del escritor, había puesto en duda la credibilidad de sus historias porque decía que los espías son casi siempre hombres «prudentes y modestos», demasiado preciosos para caer en brazos de la primera mujer que encuentran, la cual amenazaría con disipar toda una costosa preparación profesional.

En los años de la guerra fría el material a disposición de un escritor de historias de espionaje era vastísimo: se podía trasladar de Guatemala (complot contra Arbenz) a Suez, de Jordania al Irak, de Turquía a Argelia. Las historias de los agentes de la CIA y del Secret Service en estos países son numerosas. Las más novelescas, quizá, son las de las falsas cartas rusas mandadas para crear la confusión entre los dirigentes enemigos, y las de la batalla para hacerse con una copia del discurso de Nikita Kruschef en el XX congreso del PCUS con algunas horas de anticipación a la ceremonia. Pero con la liquidación casi definitiva del imperio inglés, el fracaso de la empresa de Cuba, el «pool» internacional de los científicos, el tratado de Moscú para la proscripción de las armas atómicas, el espionaje está de baja. América y China son todavía demasiado distintas y lejanas para espiarse, aunque quizás algún dirigente, en Washington, comienza a mirar con sospecha a los cocineros y lavaderos de San Francisco o de China Town.

Quizá el único material sobreviviente para el espionaje son los tratados comerciales y las cifras de concesiones de la competencia internacional, pero no hay en torno a ellas ningún halo romántico y por otro lado la empresa excede sin duda las facultades intelectuales de James Bond. El mismo Fleming en los últimos tiempos repetía que era progresivamente más difícil para él encontrar «enemigos». Y que habría debido empezar a pensar en la China. También los tedescos le estaban prohibidos en homenaje a la NATO, mientras que los españoles y los portugueses eran ciertamente demasiado para un hombre como él... En realidad, en los casos más recientes parece repetirse una técnica que supera la imaginación del autor de las historias de 007: basta pensar en el secuestro de Adolfo Eichmann y en su transporte secreto a Israel o en el baúl de Mordekai Louk, sellado y listo para ser expedido por avión a El Cairo. La máquina de lo increíble-creíble está manejada, en las películas de la serie, de modo sagaz, en diversos niveles. Existe un fondo general de verosimilitud sobre el cual se insertan historias y organizaciones absolutamente improbables. Pero más por debajo, a un tercer nivel, aparece de nuevo lo creíble. Cuando un ambiente o un episodio están a punto de desembocar en el absurdo o en la fantaciencia aparece entonces un detalle auténtico, una reconstrucción exacta, un objeto verdaderamente existente.

La máquina de Bond, se ha dicho y se sabe, existe verdaderamente; el rayo «Laser» (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) insertado por el escenógrafo para hacer más actual la novela de Fleming, existe y podría verdaderamente perforar una lámina de acero sutil. La casa de Goldfinger

en Kentucky, con su escenografía controlable a distancia, ha sido construida de verdad; en la increíble casa del Dr. No aparecen auténticos cuadros de autor colgados por el escenógrafo en las paredes. El zapato con la hoja de navaja de Rosa Klebb o el sombrero de acero de Oddjob podrían entrar en un museo de James Bond y así sucesivamente. Hay algo más que los habituales trucos cinematográficos, también porque se caía en un contexto posible y casi familiar. El asesino Krilenku intenta escapar descolgándose por un ventanuco abierto en la boca de un cartelón publicitario; el film anunciado existe verdaderamente, es *Call me Bwana*, con Anita Ekberg y Bob Hope y por añadidura ha sido producido por los mismos Saltzman y Broccoli. El *Orient Express* donde tiene lugar la lucha mortal entre Bond y Red Grant es un fondo convencional para las películas de espionaje, pero también lo es para la realidad del oficio. Hace pocos años entre Trieste y Sofía un agente secreto americano fue lanzado por una ventanilla a la vía, y la bolsa que llevaba atada a la muñeca fue robada por un cómplice del asesino apostado en los márgenes del ferrocarril. Y así se podría continuar largamente.

Personalmente alimento sólo una fe tibia en la posibilidad de exactas definiciones sociológicas de los personajes de la industria cultural, o del método que se propone alcanzar significados generales de historias y ambientaciones imaginativas. Diría que las películas sacadas de las novelas de Fleming, aunque creíbles, son probablemente el fruto de las pesadillas de un conservador obsesionado, o un apéndice retardatario de la guerra fría al cual es necesario mirar con la indiferencia debida a una «horse opera» del Oeste americano o a una encuesta filmada sobre el personaje de Mata-Hari. Aun en este ámbito el procedimiento es basto y recupera toda su increíbleidad de fondo; es de hecho fácilmente demostrable que las grandes tensiones ideológicas o políticas cuando se encarnan en hechos concretos no lo hacen nunca con el desenvuelto expresionismo de las historias de 007, con tanta explícita evidencia, con un juego de las partes en lucha tan abierto y legible. Basta leer con atención la relación sobre el mayor acontecimiento «amarillo» de la postguerra, el informe Warren sobre el 22 de noviembre de 1963 en Dallas. Todo aparece más casual, más intrincado, más confuso y por esto inmensamente más «verdadero»; y todavía más si se considera que el mismo informe entra en escena como uno de los elementos de incertidumbre y de sospecha. Y aún, a pesar de la imposibilidad general de encuadrar la «ficción» en la realidad política sin mutilar la una o la otra, se puede quizá cautamente concluir que las historias de 007 más que mantener una comprobación de la verdad, sirven en parte como cobayas inconscientes, con su mismo éxito, de otra verdad: son el síntoma de un permanente estado de tensión que persiste en el mundo. Uno de tantos.

9. James Bond y la crítica - por Laura Lilli

«El señor Bond es un tipo horrible, un sádico que mata fríamente a sus adversarios cuando están desarmados, un bruto que se comporta como un bellaco con las mujeres. En el fondo el señor Bond tiene la conducta de un fascista: habría hecho maravillas con la S.S. Con su permiso para matar puede dar libre curso a su imaginación criminal sin ser criticado; al contrario, será condecorado. El señor Bond es un policía al servicio de Su Majestad, pero un policía. Es un funcionario sin personalidad que intenta crearse una a base de gadgets. Su maletín no es verdaderamente una cosa seria. Además no he visto nunca al señor Bond leer, ir al teatro o a un concierto. Creo que es un retrasado mental.»

Así Terence Young, director de todas las películas de Bond menos una, delinea su retrato para los lectores del «Nouvel Observateur». Una opinión muy parecida expresa a Oriana Fallaci, que lo entrevista para «L'Europeo» junto con los actores y productores de la saga cinematográfica bondiana.

En realidad, Bond ha resultado simpático solamente a Shirley Eaton, la muchacha barnizada de oro de Goldfinger, a Sean Connery y a Cubby Broccoli, uno de los dos productores que se han asegurado los derechos de la mayor parte de las obras de Fleming. Para su colega Harry Saltzman, para Ken Adam, art director de todas las películas, para Diana Cilento, para el otro productor y para Kevin McClory, coproductor de Thunderball, James Bond es un hombre imposible. Pero la opinión de Terence Young era no sólo la más decididamente contraria (llegaba a afirmar que Bond no gustaba ni siquiera a Fleming, mientras que, por lo menos en una de sus últimas entrevistas, Fleming afirmaba que ahora se había creado «una cierta recíproca simpatía» entre el autor y su personaje), sino también la más polémica y además tenía sabor de denuncia. Por la actitud de los intelectuales. Era culpa suya, según Young, si James Bond se había convertido en un monstruo. Y precisa:

«El éxito de la película es debido a coincidencias sociológicas: el público estaba saturado de películas intelectuales y Bond ha llegado en el momento justo. Como el buen Dios, si no hubiera existido habría sido necesario inventarlo. Pero han sido los intelectuales los que han transformado este éxito en un triunfo. En los Estados Unidos, 007 licencia para matar era programado solamente en los drive-ins de Tejas, cuando, Dios sabe por qué, los críticos neoyorquinos se han desmandado. De golpe la película ha recommenzado su carrera en el Plaza de Nueva York, donde ha durado veintisiete semanas.»

Young conocía a Fleming y era amigo suyo. Pero no comprende la calurosa reacción de los intelectuales en relación a Bond; Graham Greene y T. S. Elliot, por ejemplo. «Y -concluye- si el presidente Kennedy lo leía era sólo porque se lo había aconsejado Schlesinger.»

Las acusaciones de Terence Young son compartidas y retomadas por Enrico Emanuelli en «Corriere

della Sera»:

«Los intelectuales están aburridos y en su aburrimiento han tomado como una sacudida edificante una proeza acontecida por azar. Les correspondía a ellos aconsejar al público ir a ver a James Bond y divertirse con la descripción caricaturesca de cierto mundo y con la sátira de ciertas empresas. Por el contrario, con su inercia -una inercia que espera siempre algún pretexto para convertirse en operativa- han permitido que James Bond llegara a ser un símbolo.»

En cuanto a sus comentarios -«retorno a la fantasía, enfrentada a la incomunicabilidad, a la alienación, al populismo de mala fe, a la comedietas burguesa»-, Emanuelli no cree «ni siquiera una palabra de estas paparruchas».

Ciertamente si el éxito de Bond se debe a cuanto se ha escrito sobre él, y si se trata de un éxito tan negativo, los intelectuales son muy culpables. Es por esto que Terence Young, sin duda el primero entre ellos, se pregunta si un hipotético tribunal podría absolverlo atendiendo a las justificaciones que él ha esgrimido por haber aceptado la dirección, primero de «Licencia para matar» y después de las otras películas de Bond: el viaje a Jamaica y la posibilidad, única para un director europeo, de ejercitarse y hacerse al oficio, de la misma manera que los americanos se ejercitan rodando westerns. Pero en esta casa no tenemos la autoridad ni la intención de conducir un proceso semejante. Todo lo que podemos hacer, para no salir de la metáfora, es preparar el sumario: vale decir, intentar una reseña de cuanto se ha escrito sobre el fenómeno Bond.

El inicio de la polémica

El 1958 puede ser un buen año para empezar. No porque hasta entonces no se hubiera hablado de Fleming. Entre 1953 y 1954, como es sabido, había publicado cinco novelas y contaba, sólo en su patria, con un millón doscientos cincuenta mil lectores. Su editor, Jonathan Cape, era enormemente «serio»; los libros eran reseñados críticamente por el «Times Literary Supplement», honor no ciertamente concedido a Mike Spillane, de quien por otro lado se decía era Fleming una nueva versión con ropero de gentleman; además, estaba «en alto ya en la lista de los best-sellers y en el campo de mira de los críticos ultrajados». Solamente que en 1958, año del Dr. No, la polémica es en Londres más furiosa que nunca y se extiende con las mismas proporciones por todo el mundo anglosajón y fuera de él.

Da la alarma el «Times» sin duda uno de los termómetros de los acontecimientos internacionales. El 5 de mayo la revista publica un artículo con el significativo título de «La baja vida de la costra superior» en el cual los puntos esenciales del fenómeno Bond son enfocados, aunque sea rápidamente, para el público de al menos tres continentes. Se les habla de Fleming, de su brillante curriculum, de su matrimonio (y de la angustia que ha provocado), de su pertenecer tanto al establishment, que naturalmente agudiza el desdén de los críticos. Acusaciones de éstos, de la clase de Paul Johnson (New Statesman) y Bernard Bergonzi (The Twentieth Century): inmoralidad, vulgaridad, violencia, sadismo, snobismo, sexo, actitud hacia este último

«de una porquería escolar»; desagrado de Bergonzi al revelar el valor compensatorio de Fleming para una sociedad obligada a los rigores del welfare State; resumen del Dr. No.

«Time» no solamente relata, toma también posición en la polémica, y defiende el valor literario de Fleming: «El Dr. No es uno de los más inolvidables personajes de la literatura moderna»; al juicio peyorativo de los ingleses de que sea un nuevo Spillane contraponen el de Chandler, «masterly», el de Elizabeth Bowen, «magnificent writing»; y, si esto puede parecer excesivo, se consideran por lo menos algunas páginas de Fleming dignas del juicio de Ezra Pound sobre el Trópico de Cáncer: «Finalmente un libro no publicable que es leíble.»

Por fin en Italia, en 1958 se habla de Fleming; aunque es sólo un síntoma aislado antes del estrépito de 1964. El mérito es de Arbasino. En un artículo titulado Sexo y vanidad, describe al autor y los ingredientes de sus libros; habla de las reacciones del público y de la crítica inglesa. El artículo se ha inspirado en parte en el del «Time», pero alarga la problemática refiriéndose a las discusiones inglesas acerca de los reflejos sociales del «bondismo». «The Observer», por ejemplo, se preocupa por «el culto del lujo practicado con la mentalidad de un agente de publicidad, la idea de comer caviar y tomar baños perfumados no porque sea placentero, sino porque son tan caros y hacen chic». O -es todavía «The Observer» quien expone la cuestión- «si libros como éste sirven como liberación o alientan a comportarse mal». En cuanto a los lectores de Fleming, las «víctimas más fáciles son los habitantes de los suburbios, con su sofisticación, las obsesiones de U y no U, los principiantes, los matrimonios del siglo». El artículo contiene también la habitual información vecina de la chismografía, como aquella, divertidísima, de la carta escrita por Fleming al «Guardian» para defenderse de las acusaciones de «lujo», pero publicada por razones fortuitas, al mismo tiempo que un artículo en el «Spectator» en el cual, el mismo Fleming hablaba de sus propios automóviles de manera «paroxísticamente lujosa».

Otro problema tocado por Arbasino es aquel del lector serio que se siente atraído por los libros de Fleming. Se siente «provocado», según él, «llevado a deplorar el snobismo y la satirías de Fleming con tanto mayor ímpetu cuanto más puerca es la conciencia de haber mirado sus libros con concupiscencia».

Quizás es que Bergonzi ha leído con concupiscencia las historias de Bond. Él declara haberlas leído con disgusto. En realidad, lanza contra Fleming uno de los ataques más feroces de este fatídico 1958. Según B. se trata además de novelas que bordean lo pornográfico:

«Voyerismo y sadomasoquismo constituyen la base del interés enorme provocado por los libros del señor Fleming. Bond, en un club de Harlem, asiste a un strip-tease en un estado de excitación no confundible, y el autor se divierte describiendo el desnudamiento con exagerado entusiasmo. Lo que resulta claro en las novelas de Fleming es la ausencia total de toda ética. Se trata solamente de sensaciones más o menos fuertes. A veces Fleming se entrega a algunas reflexiones como el Philip Marlowe de Chandler o los héroes de Eric Ambler, pero son clarísimas, deshonestas falsedades.»

Bergonzi subraya que ni Bond ni el mundo de los que frecuenta es el de los gentilhombres. Los camareros de un famoso club -el Blades-, del cual «Bond no es socio aunque vaya alguna vez a jugar como

invitado, pero el pertenecer a él es el máximo de sus aspiraciones», hablan el mismo lenguaje que los anuncios publicitarios del New Yorker: «Si puedo darle un consejo, señor, el Dom Perignon 46... se vende a buen precio incluso en Francia, señor, y es raro verlo en Londres... etc...» Hay un pasaje de un desayuno de James Bond que alcanza el paroxismo de la autoparodia: «Un único huevo, en un portahuevos de porcelana azul oscuro con un perfil de oro, había hervido tres minutos y veinte segundos... había dos grandes rebanadas de pan integral tostadas, un gran pedazo de mantequilla amarilla de Jersey y tres vasitos conteniendo mermeladas diversas. La cafetera y la bandeja de plata eran reina Ana, la porcelana Minton.»

Después de 1958 el bondismo estalla. A los artículos sobre los libros de Fleming se añaden los publicados sobre las películas. Más allá de los críticos literarios (y cinematográficos) se mueven los sociólogos, los psicólogos, los estudiosos de la cultura de masas; y los periodistas de todos los niveles. Es un alud. Se escribe sobre Fleming, sobre Bond, sobre Fleming-Bond, sobre Connery, sobre Bond-Connery; sobre las razones de todo esto. Un número siempre mayor de naciones participa en la polémica, en un número siempre más amplio de publicaciones, de las revistas especializadas, a las revistas «serias», a las revistas ilustradas, a los periódicos. La literatura sobre Bond es una red de trama siempre más enmarañada.

Desentrañarla es casi imposible y debe ser a la fuerza un poco arbitrario. Una descripción en orden cronológico sería quizá la única en ofrecer garantías de objetividad, pero resultaría discontinua. Del mismo modo, el fenómeno es todavía hoy tan vivo y presente, en todos los niveles, que es casi imposible establecer límites precisos entre los escritos de los cultivadores de las extensas disciplinas. No se puede sino intentar la individuación de los temas más interesantes de la «bondología», lo más concienzudamente posible, pero sin pretender haberlos agotado todos, de haberlo hecho de manera definitiva o de haber incluido a todos los que se han ocupado del tema. Naturalmente se procurará insistir menos en los aspectos ya tratados en este libro.

Biografía del personaje

«Bond -dice Fleming- es casi enteramente un producto de la imaginación, aunque haya usado varias personas que he conocido durante la guerra: espías, comandos y también periodistas, porque trabajando en la Naval Intelligence me he encontrado con un gran número de personajes "inhabituales". Quiero decir, que realmente tenían algo que ver con el espionaje, un mundo en sí mismo bizarro, alejado de toda norma.»

Tenga o no raíces con la realidad, el hecho es que Bond es un personaje de carne y hueso para millones de lectores y espectadores. Lo demuestra entre otros, el hecho de que haya resultado la «persona» más admirada por el público en una encuesta realizada por un gran periódico inglés. Como todo hombre famoso, James Bond tiene sus biógrafos. El primero de éstos es O. F. Snelling, que publica su trabajo en el año 1964. Snelling se propone abiertamente tratar a Bond, «rather unfairly», como a una persona real. De Philip Marlowe o de otros detectives de ciclos de historias no sabemos nada, más allá de la aventura que se nos cuenta caso a caso. Está la historia, no la persona. Con Bond ocurre lo contrario. Y Snelling intenta individuar sus predecesores (los Clubland Heroes; pero volveremos sobre esto), describir la imagen -

costumbres, defectos, hobbies-, enumerar las mujeres y los enemigos, contar las aventuras, prever el futuro: una larga carrera como héroe popular. (Y probablemente la previsión es exacta, aunque, siendo hecha antes de la muerte de Fleming, formalmente está hoy superada: «James Bond está ahora preparado para la vida, al menos hasta cuando Ian Fleming se preocupe de hacerlo andar».)

El libro es una tentativa gradual de poner orden en el mundo y en la vida de Bond, está muy cuidado y es utilísimo para la consulta. Hasta donde llega. No trata de *You Only Live Twice*, ni, naturalmente de *The Man with the Golden Gun*; advierte en una nota introductoria haber dejado fuera el primero y declara también, en el prefacio, que no tiene grandes pretensiones en el plano crítico. «Podríamos llamar lo que hago *Lowest criticism*», dice, colocándose un escalón por debajo de Richard Osborne que había definido su propio trabajo como *lower criticism*. Osborne es considerado por Snelling como su maestro: estructuralmente y en el contenido el report sobre 007 se inspira en el *Clubland Heroes* de Osborne, publicado en 1953: un estudio similar, «biográfico» sobre el «terrible trío» compuesto por Richard Hannay de John Buchan, *Bulldog Drummond* de Sapper y Jonah Mansfeld de Dunford Yates.

Bond se parece a estos héroes que realizan su gesta antes de la segunda guerra mundial por tres motivos esenciales: la «realidad» -también ellos son absolutamente rotundos, personifican cierto temperamento del País, tienen un carácter bien definido y un curriculum preciso-, la ideología y la extracción social.

Estos tres aventureros, héroes de un mundo «anterior al 1939», están hechos de la misma arcilla: clubmen del West End; económicamente independientes, se guían por un rígido código de honor hecho a partes iguales de cuna, escuela pública y ejército. Lo que hacen es «atenerse estrictamente al Código, llevar la bandera, perpetuar la raza. Hoy serían fascistas».

Ahora bien, «Bond es un miembro de su set que se ha descarriado un poco, un etoniano renegado que se ha mezclado con los ciudadanos comunes. Será siempre aceptado en sus clubs porque conoce La Forma» pero, ciertamente, «ellos morirían mil veces antes de No-Hacer-La-Cosa-Decente... ellos no se paran en la puerta del dormitorio, no llegan nunca tan lejos. Mientras que Bond en esta dirección no conoce ni el honor ni el código». En cuanto a la ideología, la orientación general de Fleming es la misma, en clave moderna, que la de sus antecesores:

«También aquí aparece Inglaterra contra el Enemigo: la Smersh y la Rusia soviética son la continuación del Bolshevik Bogey de los años treinta y del Welfare State de los años cuarenta. De hecho Fleming no está en contra de Rusia por sí misma, y cuando la guerra fría se hace menos helada también se atenúa su antisovieticismo.»

El haber subrayado la «realidad» de James Bond respecto por ejemplo a Mike Hammer y el haber identificado sus tres inmediatos predecesores es la contribución más importante del libro de Snelling. En realidad, alusiones a Buchan y a Sapper se habían ya encontrado: por ejemplo, en 1958, en Bergonzi, el cual retomaba a su vez el argumento de un crítico del «*The Listener*». Evidentemente pertenece por lo menos en espíritu a la generación de Buchan, cuyos héroes «como los de Sherlock Holmes tienen un fondo moral; a su

lado, el duro, supersónico James Bond, jugador inveterado, inclinado a emplear su tiempo libre haciendo el amor, indiferentemente, con fría pasión, con una cualquiera de las tres mujeres dispuestas en aquel momento a hacerle caso, no representa ciertamente un ejemplo ideal para los jóvenes».

Otro mérito de Snelling es el de haber lanzado, por lo menos en lo que hace referencia a Bond, una fórmula no sólo adoptada rápidamente por las revistas ilustradas sino sobre todo por Kingsley Amis en su magistral Dossier de James Bond publicado un año después.

También Kingsley Amis sigue una separación por temas y personajes, e intenta individualizar las costumbres de Bond, las escuelas que ha frecuentado, quiénes son sus amigos y sus enemigos, qué muchachas le gustan y así sucesivamente. Pero aquí estamos ya tan alejados del lowest como del lower criticism. Para empezar, el estudio caracterológico aparece profundizado con relación a Snelling. Por ejemplo, mientras en el libro del primer Bond, éste aparece siempre a través de sus aventuras perennemente joven, de inmutable humor-, Amis lo contempla mientras envejece y «se desmorona a pedazos». Y nos da un análisis de su transformación desde la «figura efectivamente nada brillante, el hombre ordinario al cual ocurren cosas extraordinarias» de Casino Royale, al carácter «incrustado de manierismos y peculiaridades» de las últimas novelas.

Pero no es esto todo. El ensayo de Amis transcurre a varios niveles de los cuales el biográfico-caracterológico no es más que uno de tantos. El hecho de que dé, en apéndice, una reference guide de los libros de Fleming con fecha de publicación, lugar de la acción, nombre de la chica (o de las chicas), del malvado (o de los malvados), proyecto y patrón de éstos, nombre del malvado menor, amigos de Bond, highlights, juicio rápido sobre el libro, hacen sospechar el presupuesto sobreentendido de que la historia de Fleming es siempre la misma, una variación diversa sobre un idéntico tema y que los personajes a su vez sean variaciones de un mismo tipo de base.

Así, mientras en Snelling encontrábamos varias muchachas, varios malos, varias aventuras, nos encontramos aquí con una tipología. Los amigos, por ejemplo, dan todos «cordiales y secos apretones de manos» -lo que equivale a decir que son anglosajones, incluso ingleses (pero volveremos sobre esto)- mientras que los enemigos, esto es, los orientales y las otras razas inferiores aprietan la mano con blandura, «produciendo un viscoso efecto de piel de plátano, que obliga a restregarse las manos en los brazos de la chaqueta» Los malvados también se distinguen por tener todos una cosa roja en alguna parte: los cabellos, un reflejo en los ojos, unas pecas.

Pero existe otro elemento que aparece entre los enemigos de Bond, una de las más agudas interpretaciones del libro y el único caso en el cual la tipología de Amis se transforma abiertamente en simbología. Los malvados representan la figura del padre en sus momentos de ira, mientras que M representa la cara amable. («Que se supone amable, al menos.» Amis no esconde su simpatía por este «chinche, viejo monstruo» cuyos ojos «condenadamente azules, fríos, lo son porque detrás de ellos no existe un pensamiento»).

El malvado se expresa siempre como el padre: «Mi querido muchacho -Le Chiffre hablaba como un padre-, el juego de los indios se ha terminado... casualmente has tropezado con un juego para adultos y te ha parecido agradable.» «...La tata me dice que últimamente no os habéis comportado como se debe, James...

Permitidme informaros que quiero terminar esta historia drásticamente de una vez por todas.»

«En un santuario privado en el cual es probable que se encuentren extraños objetos -la detection machine de Goldfinger, la efigie voodoo de Mr. Big, los mapas en las paredes, de cristal, de Drax-, un hombre físicamente formidable, enfadado contigo porque has hecho alguna cosa que sabes que a él no le habría gustado te tiene a su merced. Te hace un largo discurso, gran parte del cuál no comprendes, y te explica cómo y por qué está a punto de castigarte. Es más viejo que tú y tiene toda clase de intereses, como libros y otras cosas, que para ti son demasiado profundos. Todos los otros miembros de la casa están de su parte y casi tan enfadados contigo como él. No saldrás nunca de allí; nunca fuera de la biblioteca de tu padre, o de su prolongación, el negocio de tu director.»

En cuanto a M, «también él se mueve típicamente en un santuario, pero allí se entra pasando a través de una serie de preciosas muchachas (Loelia Ponsoby, Mary Goodnight, Miss Money Penny y otras) que te aprueban y charlan contigo con una cierta complicidad cuando te paras, en camino hacia la puerta más interior. Estas son del tipo de las hermanas o quizá de las criadas; si son hermanas, tenemos una clara razón freudiana por la cual Bond no las corteja nunca seriamente. La perspectiva del coloquio produce una cierta aprensión y puede incluso comenzar, sobre todo en los últimos tiempos, en una atmósfera de severidad.»

Amis analiza también el comportamiento de Bond como hijo; «ideal» hasta 1963; en aquel año, por el contrario, recorriendo con el coche el norte de Francia, Bond redacta mentalmente una carta «personal para M» presentando su dimisión: está molesto y además no cree que sea de ninguna utilidad continuar dando caza a Blofeld. En *You Only Live Twice*, Miss Money Penny lo mira por primera vez «con un mal disimulado disgusto» cuando está a punto de entrar en el «santuario», donde, después de haber sufrido la cólera de M y haber recibido la nueva misión, Bond siente «una rápida ola de calor y de afecto por este hombre que había dispuesto de su destino por tanto tiempo pero del cual sabía tan poco». Y finalmente «no es posible equivocarse sobre el significado de su total desaparición o de su gesto de muerte en el final de este libro ni de su misión al principio de *El hombre del revólver de oro*, la historia de la tentativa de un 007 que ha sufrido un lavado de cerebro, de asesinar a M; con fidelidad más que habitual a la primera mitad del mito de Edipo, el hijo vuelve, después de una larga ausencia en tierras lejanas, para asesinar al padre».

Otra importante notación de Amis es la de que Bond es un profesional, aunque se ejercite en una profesión semimítica. Esto lo hace creíble: un profesional no es perfecto, y sobre todo no ha nacido con todas las virtudes, y todo lo que sabe ha debido aprenderlo. Bond ha estado sometido a un training antes de saber disparar, jugar y así sucesivamente. Y hay también cosas en las cuales no es bueno: no sabe enseñar, por ejemplo.

De la profesionalidad de Bond se había ya dado cuenta, entre otros, Bergonzi, pero no le había parecido un índice de particular habilidad narrativa en Fleming y lo había solamente contrapuesto, como contraste, al dilettantismo de Hannay. Por el contrario, según Amis, este continuo contacto con la realidad califica al héroe como contemporáneo, y obtiene como resultado la satisfacción del *wise fulfillment* del lector y gana al mismo tiempo su confianza, tanto que está dispuesto a aceptar sin pestañear las historias más

fantásticas y anormales.

Y hace observaciones análogas a propósito de su estilo que le parece fundado sobre una técnica paralela.

Estilo y estructura de las novelas

Literariamente, Fleming tiene muchos detractores, de lengua inglesa o no.

Moravia: «Desde el punto de vista literario el libro de Fleming (Goldfinger) no existe y no valdría la pena de hablar de él. La única manera de ocuparse de los libros de Fleming es en clave psicológica o sociológica». Arbasino: «Son libros escritos más bien mal, aunque como modo de construcción resulten bastante aproximativos. Pero están llenos de accesorios que relucen.» Golino: «...escribe mal, una banalidad detrás de otra, extraídas del más falso y estereotipado lenguaje y flanqueadas con invenciones delirantes, estos libros atraen más el ojo sociológico que el animus literario.» Morvan Lebesque: «Es la obra de un suicida. Lo prueba todo, desde el estilo, funcional como una mesita de formica, pronto a entregar la dimisión, a transformarse en "tebeo" en tecnicolor, su fatal -y fastuoso- destino.» Y, naturalmente, Bergonzi: «La prosa de Fleming raramente supera el nivel de los anuncios económicos.»

Por el contrario, según Amis, Fleming aguanta el examen estilística y estructuralmente. Ante todo, hay poco que decir sobre su literacy y su grammar, dos «artes que están desapareciendo». Pero sobre todo está el efecto Fleming. Ya Bergonzi había notado que en los libros de Bond «las particularidades están descritas con la mayor exactitud... y las tramas son fantásticas». Pero no le había parecido una buena señal: todo ello expresaba tan sólo el deseo de compensación de la multitud oprimida por el Welfare State, «exhalaba un aire de vulgaridad en neto contraste con la tranquila vida señorial que se respira en los libros de Buchan y también de Sapper». Amis, por el contrario, encuentra en este método la técnica flemingiana de mayor eficacia. La llama «el uso informativo de la imaginación».

«Está el uso... a través del cual la naturaleza evasivamente fantástica del mundo de Bond, así como los elementos temporales, locales, de la historia son colocados en una especie de realidad o por lo menos contrarrestados. Además esto da motivos y explicaciones para la acción, y la información en sí misma tiene valor, no sólo como información sino como fruición y cualidad física de la narrativa... El uso imaginativo de la información... aparece así como altamente característico de estos libros y hasta tal punto su verdadera esencia que no veo por qué no llamaríamos a ello el efecto Fleming.»

En esto revela el escritor su grandeza. Si es superficial, banal, midcult, donde se requieran análisis psicológicos o en las relaciones entre los personajes o en suma cuando la acción se remansa, a través del efecto Fleming obtiene buenísimos resultados en dos direcciones: en principio creando acción y movimiento

contemporáneamente, vale decir haciendo avanzar la acción en un ambiente que se mueve a su vez. (Orient Express de From Russia, bicicleta a motor de From a View to a Kill, arcaico tren americano en Diamonds, etc.) Y hace participar en él al lector.

«Estando el viaje mecanizado tan profundamente radicado en nuestras costumbres de hoy, testimonia un cierto poder y cierta vivacidad. La misma actitud funciona en sentido inverso indicando elementos tangibles y prosaicos en lugares y actividades remotas. Lo contemporáneo deviene romántico, si se quiere, y lo meramente romántico sólidamente contemporáneo.»

En segundo lugar, el efecto Fleming frecuentemente «assume una nota de convicción que muestra cómo el autor está tratando de alguna cosa que personalmente es importante para él. El más inconfundible de estos intereses es el nadar debajo del agua que aparece en cinco de los trece libros y cada vez hace subir hasta las estrellas la temperatura emotiva.» «...El mundo submarino de Fleming permanece como una parte permanente de nuestra experiencia.» Como ejemplo cita la matanza de peces en *The Hildebrand Rarity* (Four Your Eyes Only).

Según Amis, para concluir, Fleming ha dejado su impronta en la historia de la intriga y de la acción y su lugar está «al lado de los semigigantes del pasado, Julio Verne y Conan Doyle».

No hay que creer que el juicio favorable de Amis sea absolutamente único. Vailland, que en realidad es un detractor de Fleming, escribe:

«Algunas novelas, en particular el Dr. No, en ciertos momentos ponen en evidencia, y parece que casi en contra de la voluntad del autor, una cierta poesía negra que lo emparenta con la India negra de Julio Verne, con las narraciones de los claustrofobos, con todo lo que imaginan los psiquiatras de la angustia del recién nacido, cuando intenta respirar por primera vez.»

El juicio se hace progresivamente favorable a medida que se pasa de un análisis estrictamente estilístico a un análisis estructural. Para Boileau-Narcejac, Fleming ha reinventado la novela de aventuras.

«Digamos en seguida que la novela de espionaje de Buchan para acá no ha sido nunca novela de aventuras. En Inglaterra... Peter Cheney con su Callaghan ha conservado rigurosamente la técnica policíaca; en Francia, Pierre Nord ha querido escribir la historia de nuestro tiempo acercándose lo más posible a la historia. Los autores de Fiume Nero, Kenny, Rank, Laforest, etc., imaginan aventuras que tienen su inspiración y permanecen en los hechos de las crónicas. Sólo Fleming, cuando ha desaparecido de la escena literaria del mundo, había empezado a reinventar la novela de aventuras y personaje, y ésta es la verdadera razón de su inmenso éxito.

«...Para James Bond la guerra secreta es un deporte o mejor un duelo a última sangre: desde este punto de vista el personaje de J. B. enlaza con los personajes de la novela de aventuras. En ésta, como en los libros de Fleming, se sabe todo sobre la vida privada del héroe: cómo son sus gustos en materia de comidas y

bebidas, qué corbatas lleva, qué tipo de tabaco prefiere.

»Fleming no tiene prisa, se toma todo el tiempo que necesita para hacer vivir a su personaje en un determinado ambiente. Distinto en esto de la mayor parte de los autores del género amarillo, los cuales con el pretexto de la acción son secos, rápidos, acumulan episodio sobre episodio. Fleming, por el contrario, cuida los detalles, describe, ya que la novela de aventuras es una especie de fábula en la cual los detalles valen más que la trama... Como han hecho siempre todos los grandes novelistas populares, de Dumas a Leroux... no duda en zambullirse de cabeza en lo inverosímil.»

Dino Buzzati está de acuerdo: «Se vuelve al conde de Montecristo, esto es a la fábula.» Sintetiza en palabras pobres, la parábola de la narrativa: los aedos comenzaron contando historias de los dioses, personajes lejanísimos e inverosímiles: siguieron, después de un mayor conocimiento del mundo, personajes y héroes extraordinarios pero humanos; éstos, con el paso de los años, perdieron sus características extraordinarias para convertirse en personajes cualesquiera. Con Proust la introspección se hizo todavía más particularizada; no ya un hombre cualquiera sino yo. Hasta que hoy no se sabe ya inventar historias: se pueden sólo contar los casos propios. Quizá con James Bond recomienza una época en la cual los lectores, en la segunda página, se preguntan cómo acabará.

Todavía Boileau-Narcejac:

«La aventura no está en los acontecimientos sino en nosotros mismos y sus raíces son el miedo y la admiración. De donde la necesidad confusa pero fortísima de confiarse a un protector. No un superhombre abstracto y convencional, sino un hombre seguro, de quien podamos fiarnos.

»La humanidad del héroe es condición sine qua non de la novela de aventuras. Lo fabuloso, lo fantástico, son aceptados sólo si se presentan como una prueba, si obligan al hombre común a salir fuera de su propia medida, inclinado por educación y por naturaleza a amar y aceptar el justo medio.

»James Bond es este hombre, seguro, discreto, eficaz. Los ingleses saben, mejor que nosotros, personificar y dar vida a nuestros sueños. Arsenio Lupin acaba con los seres demasiado excepcionales... Rouletabille es demasiado didáctico y sentencioso. James Bond por el contrario... es aceptable por un mundo moderno. Nuevo Teseo libera al mundo de sus monstruos, se llamen Dr. No o Goldfinger.»

Calidad del héroe

Y hemos llegado a la discusión sobre el tipo de héroe que Bond representa. El héroe byroniano, como sostiene Amis, o un arquetipo del ánimo fascista, como quiere «Avanti!». En este punto se imponen dos observaciones: primero, es casi imposible mantener separado el Bond de la ficción del de la pantalla porque la crítica no siempre lo ha hecho. En segundo lugar, las claves en las cuales uno u otro héroe han sido leídos y vistos por los críticos son esencialmente dos: identificación y evasión.

Aquellos que sobre todo se han «identificado» con el protagonista han hecho de él una crítica de

carácter ideológico-moral, en general negativa, poniendo de relieve el fascismo, el racismo, la descendencia de Nietzsche y de D'Annunzio, su peligrosidad. Los otros, aquellos que lo han considerado sobre todo como literatura de evasión han revelado, por el contrario, la ironía y lo burlesco de las películas, la falta de compromiso moral del héroe o la importancia nula de la dimensión moral en relación a la fantástica.

Típica del primer testimonio es, por ejemplo, la interpretación que Bonicelli da de Goldfinger:

«La mejor invención de la película es el automóvil: sus poderes destructivos pertenecen a la esfera onírica. El automovilista medio, el hombre de la metrópoli que segrega en el volante, hora a hora, sus cotidianos humores neuróticos y después los descarga en pesadillas nocturnas pobladas de catástrofes mecánicas, encuentra en Goldfinger el instrumento ideal para su venganza fantástica. Aquel automóvil concede el poder supremo en la carretera, la destrucción a placer de los coches ajenos; el sadismo (¿o el sadomasoquismo?) de ejercitarse desenfrenadamente sobre chapas y neumáticos antagonistas.»

Del segundo juicio, se puede quizá citar a Mario Picchi:

«Bond no se preocupa de que en el mundo haya gente que sufre... se deja vivir, interviniendo sólo para modificar a favor suyo las situaciones, para evitar peligros, para procurarse placer. Con su falta de compromiso pertenece a la categoría de los héroes picarescos, como picarescos son los libros en los cuales comparece. Y ésta es la única forma de novela todavía posible.»

O, aún, Buzzati, que ve en Bond un neo-superhombre, pero en sentido optimista. James Bond le parece un nuevo Aquiles, un nuevo Sigfrido, un nuevo Nembo Kid. En esto ve el secreto de su éxito.

«Para el pueblo el héroe máximamente admirable, el que realiza hasta el fondo las oscuras aspiraciones del hombre de la calle, no es ya el personaje romántico que, con la fuerza de ánimo o la astucia consigue derrotar a enemigos más fuertes que él, sino el hombre dotado de facultades superiores, negadas a los seres normales. Las consideraciones de honestidad, de lealtad, de caballerosidad, no entran en juego.»

Naturalmente, no todas las opiniones aparecen tan netamente divididas. Algunos críticos, además, pertenecen al mismo tiempo a una y otra corriente. Según Mino Argentieri la interpretación de Bond se hace casi exclusivamente en términos de «evasión»; incluso, porque siendo el material como es, no habría otro modo de interpretarlo. Y es precisamente la complacencia de los intelectuales en esta «evasión» lo que debe preocupar:

«Bond es sin duda un superman de tebeo desprovisto de mundo moral... y de cualquier atributo que haga de él un ser racional... (defiende la civilización occidental... pero si la sustituimos por la Coca-Cola no cambiaría nada)» y no puede haber un gran mal al público que «lo percibe con indiferencia, credulidad y escepticismo... por una necesidad no satisfecha de ilusiones que en definitiva revierte en una aceptación no

demasiado convencida de la realidad.

»Es superfluo, ocuparse de esto. Sería más útil estudiar -y es una tarea que espera a los sociólogos y a los psicólogos- la actitud de aquellos a quienes gusta, y el aflorar, bajo una sutil cáscara de pesimismo crítico, de impulsos evasivos, que llevan de nuevo a una edad acerba: la edad que ignora la reflexión, prefiere los mecanismos hipnóticos, acaricia lo imposible y muestra el temor de un encuentro con la experiencia concreta. La sonrisa del espectador, incrédulo y divertido, de vacaciones por un par de horas nos tranquiliza, ¿pero cuánta nostalgia por la infancia de la conciencia existe en ella?»

En toda buena consideración «evasión» e «identificación» nos parecen -en línea de máxima- dos categorías aptas para clasificar los principales testimonios críticos en relación a Bond.

Evasión: cómico y fábula

Muchos críticos no «moralistas» han visto en Bond un personaje cómico, burlesco, grotesco, irónico.

«Los hombres de la pantalla han dado ya el salto (esto es, están ya en el mañana), pero precisamente por esto las aventuras se han vuelto irresistiblemente cómicas, el terror se transforma en risa, la serie de muertes ingeniosas y atroces se convierten en juego, nuestra pesadilla en divertimento. El público se estremece y ríe. La prédica didáctico-moralista no se tiene.» «Después de Goldfinger se puede reír sin restricciones, torcerse de risa. El paso de lo trágico a lo burlesco se ha cumplido finalmente; en el curso del año 1964 Superman ha dejado de poder ser otra cosa que un personaje burlesco.»

«En Goldfinger la ironía tiende a reinar como soberana, y el divertimento comienza a liberar a nuestros queridos contemporáneos del temor de un futuro absolutamente tecnológico y planificado... Todo en estas películas forma parte de un superior «divertissement, y testimonia, de algún modo, una superior ironía. La marca de esta ironía es estrictamente inglesa, y es la primera vez, quizá, que la ironía inglesa alcanza un resultado tan popular y tan exportable.

»Es extraño que Moravia, tan agudo en la definición de los caracteres fundamentales del personaje Bond haya cometido el error de escribir que Bond pertenece al servicio secreto americano. Aparte de que... se asiste a un prólogo sobre la ribera del Támesis, no sólo es inglés el personaje; es inglés el director de las películas, y es inglés (aunque de origen irlandés) el intérprete principal. En una película americana, una relación tan decisiva para el desenlace de la aventura y al mismo tiempo tan privada de sentimiento y basada sobre el sexo como la que transcurre entre, Bond y Pussy sería inconcebible. En América, por el momento, son cínicas sólo las élites intelectuales; el cinematógrafo, especialmente el de gran éxito, como 007, está todavía muy atrás, es muy sentimental.»

Estos mismos críticos, en general, también han expresado los pareceres más favorables sobre la calidad de las películas de Bond. Soldati parece compartir la opinión de Bassani; «pertenecen al gusto de hoy:

alejadas de la realidad y al mismo tiempo cargadas de detalles realistas; absurdas y violentas y también verdaderas, atestadas, henchidas de invenciones y divertidísimas». Soldati las encuentra «un poco tediosas, hay una falta de medida, como una comida excesiva de confituras». Basani le responde -y parece que aquél lo acepta convencido- que «la falta de medida está en las reglas del juego de estas películas extraordinarias y en la particular poética de hoy que excluye los vacíos y los descansos, está desprendida de todo y por esto lo acepta y utiliza todo, un poco como el pop art».

Sobre esto está de acuerdo incluso el «pesimista» Bonicelli:

«En Goldfinger existe una brillantez formal estimable. Pero es siempre una brillantez de sociedad de consumo. Desde este punto de vista al menos vale la pena dar crédito a la opinión (también de viejos y respetables críticos) de que 007 sea el equivalente cinematográfico del pop art. Creo al menos que hay una diferencia importante: el pop art es un entretenimiento intelectual vanamente ofrecido al sentido común, y 007, por el contrario, es un divertimento popular que los intelectuales buscan, también en vano, hacerse propio.»

También Piovene acepta la relación con el pop art. De éste, la película

«comparte los colores crudos, la falta de sombras. Un mundo de artificios técnicos que intenta hacerse, hasta que se lo contempla, creíble; pero con el resultado de aparecer, de modo todavía más evidente, inadecuado para la vida; como en el pop art, con sus víveres que parecen tanto más comestibles cuanto más se parecen a los verdaderos, las poltronas que invitan a sentarse y sobre las cuales no podrá nadie hacerlo nunca.»

Todos están de acuerdo sobre el barroquismo de las películas, sobre su capacidad de «sorprender, maravillar, impresionar, sobre la alegría vital que se desprende de las invenciones que se persiguen, de la fertilidad de los hallazgos» (Piovene). Y continúa: «El público veneciano iba a ver por las mismas razones las fábulas teatrales de Carlo Gozzi, con sus mágicas forestas, sus cabezas mutiladas, y sus portentosos monstruos.»

La llave de la fábula: he aquí otra interpretación común tanto a partidarios como a detractores:

«Con excepcional habilidad Fleming ha reencontrado los temas que fascinaron nuestra infancia: el descubrimiento del tesoro, vigilado ahora no por el dragón, sino por algún personaje diabólico; el héroe prisionero y ligado al palo del suplicio, la bella que será liberada de las zarpas del monstruo. Todo esto, es pueril, de acuerdo; pueril como todas las fábulas que expresan oscuramente el conflicto entre el hombre y el mundo, entre el bien y el mal, entre el amor y la muerte.»

»La tentación de descubrir al paladín aventurero de los poemas de caballerías en el pellejo del vigoroso detective embutido de vitaminas es verdaderamente muy grande, tanto más si se confrontan las

circunstancias, los símbolos, los objects poétiques que aparecen en las tramas sorprendentemente iguales pero desfasadas en el tiempo a un siglo de distancia. Después de todo la ecuación se establece entre la Durlindana y el Colt, Bayardo y una limousine Bentley, el elixir de larga vida, los milagrosos ungüentos y la bencedrina.»

«James Bond es Orlando. Invulnerable como Orlando, fortísimo como Orlando, desenvueltamente homicida como Orlando, no lucha contra el mal, sino contra los monstruos los cuales, precisamente porque son monstruos, no son el mal sino fuerzas misteriosas y gratuitamente adversas.»

«Los Bond son una Alice negra; los cuentos de hadas de la era atómica. Están todos: el héroe Caballero y Príncipe Azul, las Bellas, los Ogros, los encantadores y naturalmente las hechiceras.»

Morvan Lebesque representa quizás el anillo de conjunción entre estos dos «grupos» de críticos. Según él, de hecho, el mundo de Bond es, verdaderamente, el de las fábulas, pero zambullido en el Mal.

«Todo es el Mal. Simplemente, existe un Orden más visible que el otro. En el seno de este orden, el hombre tiene todavía el derecho de beber con los amigos, dormir con las muchachas, bañarse en espléndidas piscinas, degustar en smoking blanco el Dom Perignon, el Johnny Walker, el Taittinger. Reina una vaga confianza, una vaga seguridad; se llega casi a sentir bien en la propia piel. Privilegio que a todo precio es necesario defender contra el Orden que está enfrente, esencialmente brutal, ascético y asesino. No convertirse en presa es la única ley, la ley de la jungla.

»Todos lo han comprendido. El orden del Mal menor dice «Yes». Entretanto el otro vomita de sus antros un malvado eslavo, una inmundia criatura amarilla, medio dragón, medio Mao-Tse-Tung, que no se puede llamar sino el horrible chinotoco.»

Y henos aquí llegados al racismo.

Identificación: ideología y miedo del mañana

De Amis a Piovene, de Aristarco a Morvan Levesque, ningún crítico niega el racismo de Fleming. Así Moravia:

«En un paisaje tal sopla un viento racista. El malvado Goldfinger se sirve para sus manipulaciones de técnicos y sicarios de raza amarilla, o de tan bellas como inhumanas mujeres de pura raza aria: en un mundo dominado por Goldfinger los robots indoarios se dedicarían al delito con la ayuda de robots de raza inferior mongólica o negra. Pero James Bond no es menos racista que Goldfinger, y su lucha victoriosa en los subterráneos de Fort Knox contra el chófer coreano del contrabandista simboliza la lucha de la raza blanca contra la raza amarilla.»

Sin embargo, para los menos encarnizados se trata de un racismo muy poco peligroso. Véase

Piovene:

«Los industriales del divertimento popular, empero, suelen siempre poner, no sólo en las películas sino también en los circos ecuestres, un poquito de la ideología política de su mundo. Y en el caso del circo ecuestre, pueden molestarme, pero no puedo dejar de apreciar a los acróbatas y a los tigres. No creo que los espectadores de 007 hagan mucho caso a estos lugares comunes de la mitología política, desacreditados desde el principio por una clara y completa ausencia de valores morales.»

También Amis defiende a Fleming, con argumentos del todo personales. Admite que «a través de todas las aventuras de Bond ningún inglés hace nada de malo». Pero:

«1. El usar a los extranjeros como malos es una convención antiquísima de nuestra literatura. En sí misma no es un síntoma de intolerancia en relación a los extranjeros. Fleming, sólo una vez, permite a Bond precipitarse en la indiferenciada xenofobia que se encuentra en Sapper, y habla de foreign gangsters. Y en realidad no hay trazas de antisemitismo, ningún sentimiento en relación al color más intenso, que el de considerar, por ejemplo, a los negro-chinos como constituyendo un buen material para el malo menor.

»2. Donde Fleming da precisiones es en el haber convertido en «reconoscibles» a los prejuicios nacionales, un nuevo campo de ejercicio para la Lifemanship. Así, no es que todos los turcos en conjunto sean malos, sino solamente los turcos de las llanuras... París es una ciudad malvada no porque esté llena de franceses, sino porque ha abierto su corazón a rusos, rumanos, búlgaros y alemanes. Si los franceses son despreciados no es por haber producido a Laval, el general Salan y el resto, sino porque todos, repito, todos los franceses sufren del hígado. El Oriente es, debe admitirse, sospechoso en bloque... Sin embargo, también aquí hay lugar para las discriminaciones; cualquiera puede despreciar a los chinos y a los japoneses, pero el hombre inteligente, entre los asiáticos, odia sobre todo a los coreanos.

»Conclusión: Encuentro todo esto agradable, una inteligente extensión del general «estar en los hechos» en el cual Fleming es tan magnífico. A mi me parece también perfectamente inocente.»

El racismo no es más que un aspecto de una actitud general fascista. Como Terence Young, también «Avanti!» lanza a Bond esta acusación:

«Esta es una hipótesis que nos parece que no se puede tomar a la ligera: como los libros pornográficos -y las películas sexy que son su derivación- se apoyan en el erotismo, así el agente 007 (y sus semejantes entre los cuales no es el primero ni será el último) se asienta en las tendencias fascistas del ánimo humano. ¿Qué cosa es de hecho 007, sino el símbolo, literario primero y cinematográfico después, del mito de la violencia como resolutoria de los conflictos, de la teoría maniquea de los malvados a quienes pulverizar con todos los medios, y de los «buenos» que deben triunfar; de la práctica de la porra que, puesta al día, se convierte en el laser, en el gas venenoso, en la espoleta atómica? Pensad en esto y veréis como todo vuelve. Por último la manera como 007 posee y doma a la mujer, considerada como animalucho inferior a quien

someter con el azucarillo de un poco de sexo, entra perfectamente en el cuadro clínico de una psicología fascista.»

Esta última, por otra parte, aparece también sostenida en el artículo de Moravia:

«James Bond es en lo físico la última encarnación de tipo de belleza masculina impuesta al erotismo del mundo entero por la hegemonía anglosajona... no representa el bien moral, como los policías de las novelas amarillas tradicionales, sino la vitalidad, esto es, un bien de especie biológica, sexual, racial, un bien que es potencia, vigor, juventud... En las películas, en realidad, es intercambiable con Goldfinger, poco se notaría si pusiéramos a uno en el lugar del otro, las máquinas maravillosas están tanto al servicio de uno como de otro. Pero nosotros reconocemos en Bond el bien y en Goldfinger el mal porque el primero es amado por las mujeres. Esto es, el bien, como ya se ha aceptado, es la fuerza sexual, biológica.»

Guido Aristarco prosigue la argumentación de Moravia: «En cierto sentido podríamos decir que este Bond -su fuerza sexual, biológica- es el producto de un nuevo dannuncianismo deteriorado, una especie de hodierno Andrea Sperelli». También aquí «poseído por derecho de conquista» aparece el «libre desplegarse de la naturaleza humana» y junto a él se pone el culto de la violencia y de la belleza «física».

Precisamente por estas razones, según Giovanni Grazzini, Bond es el «héroe de los arrogantes desalentados»; peligrosísimo, pues. Grazzini va más allá de Moravia:

«Al nivel de la opinión de masa la ósmosis se ha verificado entre guardias y ladrones: el mérito de sus acciones interesa menos que su comportamiento... es decir que la posibilidad que se les reconoce de incidir con un gesto de fuerza sobre la opaca realidad cotidiana... Lútrung y James Bond, por la ley de la semejanza de los contrarios, se intercambian sus características personales: elevados al cielo de los impávidos, reciben la aureola del heroísmo de una sociedad que proyecta en el Gran Ladrón o en el Gran Justiciero la propia nostalgia de un hombre fuerte y de la jungla... de un Demiurgo capaz de rasgar la tela de un mundo enlanguecido por la rutina y retejería con charreteras a tiros de ametralladora.» «El hombre moderno, clasificado, programado, objeto y no sujeto de la historia, para el cual los únicos lugares de aventura que quedan son las calles y la mesa de la comida» respira en los libros de Bond «un individualismo en el cual el hombre de los años sesenta encuentra la esperanza de ser, con los músculos de Maciste y un cerebro electrónico, el árbitro de su propia fortuna, protagonista autónomo y activo, persona y no número. Él puede muy bien ser el tubo de descarga de nuestras veleidades deshinchadas: pero cuidado en tomarlo demasiado en serio, mirándonos en el espejo podríamos ver un rostro inhumano.»

Las preocupaciones de orden ideológico llevan naturalmente a grandes terrores en relación a un futuro fantacientífico, no sólo en sentido técnico sino también social. Las películas de Bond:

«se refieren a nuestras peores pesadillas, a un futuro tecnológico y planificado en el cual la vida está

restringida a la violencia y al sexo; reducidos a reflejos condicionados, y el ser inteligente significa tener un instinto de conservación más preparado y más provisto de órganos destructores en forma de máquinas. Un mundo de feroces insectos (bajo forma de hombres, mujeres, máquinas, hombres y mujeres con máquinas) que se combaten y se matan, sin saber por qué: no existe nada en aquel mundo por el cual valga la pena de continuar la lucha, salvo la supervivencia física y no del individuo sino de la especie.» «El mundo mecanizado de mañana nos da miedo, nos sentimos débiles enfrentados a él. El James Bond soñado por Fleming es un desafío a este terror y a esta debilidad. Indomable, violento, apasionado y cruel, vive de las máquinas, a través de las máquinas, con las máquinas. Es su hijo y por otra parte se les parece, no tiene alma... su moral es del mismo metal que las máquinas que son sus instrumentos y sus compañeros familiares: es de un metal todavía más duro, porque las máquinas se rompen y él continúa.»

Verdaderamente, este estado de ánimo no es compartido por todos. Según Morvan Lebesque, Bond no es sino un viejo, muy viejo ejemplar humano:

La obra de Fleming «tiene la dimensión planetaria y mecanizada sólo formalmente, a propósito de la técnica. En lo restante está hecha de todo el viejo arsenal reaccionario: el hombre malo por naturaleza y que no puede cambiar, la ley del fuerte y el cínico, el reino del patrón sobre la masa servil, y, por último, la superstición del oro, digna de un burgués degaullista. Muy siglo XX por fuera, interiormente todo siglo XIX.»

Hay quien, por otro lado, sostiene que el futuro ya ha empezado y que de un momento a otro se puede llegar a la realidad de Bond. Umberto Eco afirma que un elemento característico de las películas de Bond es, a diferencia de los westerns más truculentos e improbables, «la suspensión de la incredulidad» («De los titulares en adelante invade la acción un guiño de ojos y el espectador está implícitamente advertido de que todo cuanto verá es absoluta y claramente increíble... un ballet serenamente falaz.») Advierte:

«Atentos, aquí está la sorpresa final, el resorte por el cual 007 nos pertenece y su mundo se hace sutilmente vecino a nuestro mundo cotidiano. Ha ocurrido hace pocos meses que un guardia de finanzas meridional, pequeño, mal pagado y mal vestido, con negros bigotes y la barba mal rasurada ha hecho descender a Fleming a la tierra: et 007 incarnatus est...: una mañana, en Fiumicino, sin redobles de tambores, con el technicolor desvaído de todos los días, sobre los bancos de la aduana nacional ha hecho su aparición el hombre del baúl.

»Así, pues, el universo de Bond, aparentemente constituido en una dimensión paralela e inalcanzable nos rodea hoy por todas partes, desde el momento en que una desgarradura en el continuum espacio-temporal hace que lo imaginario se haga carne, y James Bond es de esta tierra, con la complicidad de dos diplomáticos egipcios y una espía israelita. Aquí está la fuerza más secreta del resorte del éxito de 007, que permite a un público excitado gozar como increíble -sin ninguna angustia- aquello que podría producirse, incluso la radiactivación del oro de Fort Knox.»

La discusión sobre James Bond no termina aquí. Por virtud propia o atribuida, continúa siendo un personaje en el cual los intelectuales, juntamente con la «masa» continúan leyendo infinitos significados. Pero nos parece haber individualizado los términos esenciales de la polémica o por lo menos haberlo entrevisto. En cuanto a la conclusión, ¿me está permitida en este punto una cauta y perpleja pregunta, a título personal? Hela aquí: me gustaría mucho saber las verdaderas razones del éxito de James Bond.