

## Operación Bond

por

*Hernán Valdés*

Como diplomático y como periodista experto en asuntos internacionales, Ian Fleming obtuvo experiencias, observaciones y referencias valiosas para sus obras de ficción. La lectura de sus novelas y la lectura de los trabajos informativos sobre la acción de las agencias de espionaje occidentales y orientales después de la Segunda Guerra, no producen una impresión contradictoria notable, excepto en aspectos que son inherentes a la literatura de ficción o a la objetividad informativa. Fleming es obviamente tendencioso en sus alcances políticos, pero no al punto de que ello constituya su preocupación fundamental. Incluso podría decirse que su anticomunismo es más un recurso de la acción novelesca (a la manera en que un Fu Man Chu es un recurso de la trama novelesca correspondiente) que un planteamiento político.

Objetivamente, todo ciudadano que lea la prensa con cuidado y un par de obras sobre el tema, sabe que en los últimos años, en el sistema de la guerra fría, se ha agudizado en el mundo una guerra secreta, ultraspecializada, librada por agentes que cuentan con todos los adelantos de la técnica, con todos los recursos de la violencia, de la persuasión y de la seducción. Estimaciones tanto norteamericanas como soviéticas coinciden en calcular que cada país gasta anualmente más o menos mil quinientos millones de dólares en sus servicios de seguridad (léase espionaje). Sin considerar los gastos de otras potencias (Bond es un agente inglés), tales sumas son suficientes para permitirnos pensar que aun las acciones más inverosímiles acometidas por los agentes de ficción, tienen un fundamento real. El estrangulamiento de las revoluciones o su desenlace, los asesinatos de líderes y estadistas, el progreso o retraso en ramas de la investigación científica o de la puesta en marcha de la técnica, y tantos otros sucesos extraordinarios cuya explicación se tergiversa o se silencia, son a menudo resultados de la acción de los agentes secretos.

Con su experiencia personal y la de toda la novela policial inglesa, de donde viene en línea directa, Fleming diseñó los caracteres y situaciones que correspondían justamente a un estado de curiosidad y re-

ceptividad del público medio: curiosidad y fascinación por un aspecto de la vida contemporánea que, aunque fundamental en el desarrollo de la historia política inmediata, reunía todos los caracteres de lo fantástico.

Pero Fleming hizo más que crear un héroe especializado; él supo objetivizar en un personaje justamente todo lo que corresponde a la imagen actual del héroe para el hombre medio, del superman para las muchedumbres. Bond y su vida son el sueño íntimo de todos los oficinistas del mundo, de los seres degenerados por una vida trivial o de los jóvenes que recién empiezan a vivir. Bond tiene fuerza, poder, astucia, sensualidad, atracción, suerte.

Pero toda la serie de James Bond no constituyó un *bestseller* sino hasta el momento de ser llevada al cine. Antes de eso, Bond es un personaje conocido localmente, de acción más lenta, un súbdito inglés amante de la buena mesa y los buenos tragos, leal al Servicio y al mundo occidental, siempre dispuesto a ocuparse de algún asunto extra que lo sustraiga de la rutina. Bond es excitable y sensual, pero frío y brutal cuando necesario. Por lo general él encarna el orden y el derecho y su defensa, en un mundo constantemente amenazado por SMIERSH, la organización soviética de sabotaje y crimen. El cine ha excluido de las obras de Fleming todo lo que no sea acción y ha supertecnificado a su personaje. Así, las morosas y simpáticas disertaciones sobre el juego, las comidas, las piedras preciosas, etc., han sido sustituidas por efectos ópticos impresionantes.

Lo que salva a Fleming de crear un monotipo odioso para unos y grato para otros, según sus convicciones ideológicas (señalemos lo exagerado de los ataques marxistas en cuanto a que Bond encarnaría un héroe fascista), es su falta de gravedad, su sentido del humor y del juego dramático. Porque Fleming juega al hacer una novela: su efectismo de exquisito mal gusto, su cosmopolitismo, su cultura versátil de artes, ciencias y técnicas, parecen calculados para excitar la imaginación del lector medio, semiculto, en las dosis precisas que éste puede digerir antes de dormirse. La crisis temática del cine comercial y la disponibilidad del público hacia los secretos héroes contemporáneos iban a convertir su personaje y su mundo en un alimento espiritual de primera necesidad.

El público tiene necesidad constantemente de la imagen de un héroe cuya personalidad, aspecto, vida, se identifiquen con esa parte de sus aspiraciones primitiva e insatisfecha, frustrada o refrenada, y el cine comercial, que se dirige a ese público y que vive de él, está siempre dispuesto a proporcionársela. La imagen tiene una amplia gama y varía con las épocas. A veces, puede estar asociada simplemente a un actor: Valentino, Fairbanks, la Garbo, la Dietrich, Gable, Cooper, Gabin, Brando, Dean, la Bardot, etc., y a veces a un personaje: Tarzán, Superman, El Zorro, Sabú, El Hombre Invisible, la vamp, el cowboy

justiciero, el inspector de policía, el charro, el seductor en sus diversas modalidades.

El personaje de Fleming sirvió de base para que el cine construyese ahora una síntesis actualizada de todos ellos. Reducido a esquema, Bond es un tarzán moderno y urbano. Viril, fuerte, sensual y calculador, compenetrado de la vida occidental, simpático y atractivo, vive en hoteles suntuosos, en casinos y balnearios de moda y, en todos esos lugares, es el único que puede salvar al Imperio Británico o al mundo occidental de la catástrofe y el crimen. A su servicio están todos los recursos de la técnica electrónica moderna, que no son pocos. Y al servicio de su misión y, en segundo lugar, al servicio de su glotonería sexual, las mujeres más deseables y bellas que puede imaginar el exotismo contemporáneo.

Bond se vale fundamentalmente de dos medios para derrotar a sus poderosos enemigos: de la técnica y de la seducción, con lo cual halaga los gustos de todos los sectores. La técnica para descubrirlos, la seducción para hacer suyas sus mujeres y traicionarlos. Estos recursos, más el doble 0 que lo define como autorizado a matar, hacen de Bond un superagente, un superhombre, provisto de todos los factores que estimulan y desencadenan la emoción del público. Insistamos, además, que las situaciones en que se ve envuelto 007 tienen un cierto parecido con una posible verdad, un elemento, entre tres, de verosimilitud, desde el momento que se sabe de la existencia concreta de agentes similares que actúan en el mundo contemporáneo modificando los acontecimientos.

Aparte de que no somos insensibles a la excitación producida por el agente 007, nos ocupamos con interés de sus films por dos razones importantes: en primer lugar, porque corresponden ellos a un fenómeno psicológico, más bien dicho, a una necesidad psíquica de la sociedad, en la misma forma que otras obras en la historia del cine y, mucho antes, en la historia de la humanidad. Que ellos satisfagan en forma burda, con una orientación tendenciosa, esa necesidad, no es asunto que valga la pena discutirse, desde el momento que ellos están realizados con humor bastante evidente como para que alguien, que no sea un ingenuo, sufra su influencia de un modo perdurable y profundo.

En segundo lugar nos ocupamos de ellos para señalar especialmente su valor cinematográfico.

Los films de la serie, tanto los dirigidos por G. Hamilton como aquellos de T. Young, recurren con talento e imaginación a todas las posibilidades del cine moderno. El gran campo abierto por el cine experimental y por el cine no figurativo, en cuanto al uso cinético del color para efectos de fuerte emotividad, está aplicado aquí con enorme acierto, especialmente en los genéricos, al punto de crear casi un nuevo género, el cine-poema. Los desplazamientos del color crean en el espectador un estado emotivo álgido, una especie de excitación o de narcosis visual, que lo predisponen a ver el film con avidez. El color, disociado de la imagen real que lo contiene, se transforma en un elemento libre,

vivo, capaz de crear por sí mismo, mediante el movimiento, otras imágenes gratuitas y nuevas (y de ahí su ventaja sobre la pintura no figurativa, que capta sólo un instante fijo de la transformación del color en movimiento). Hay muchas otras secuencias en las que el color está usado con ese sentido independiente de la imagen que lo pretexto.

Fotográficamente, están aplicados muchos recursos de la nueva ola francesa, creados para la veracidad psíquica, con una finalidad distinta: la veracidad de la acción. Hay secuencias de fotografía y montaje antológicos, como aquellos del juego de ajedrez, en "From Russia with love", y otras sólo comparables con secuencias de Ford o Kazan (al decir esto me refiero a la secuencia de la pelea en el interior del tren, del mismo film), que en ese aspecto pueden considerarse insuperables.

Un elemento fundamental de los films sobre Bond es la arquitectura, pues sobre la base de los decorados es que ellos obtienen su mayor verosimilitud. Hemos visto docenas de films de ciencia-ficción norteamericanos en los cuales la utilería traiciona la verosimilitud al primer vistazo. Ken Adam, el arquitecto de la mayor parte de la serie, ha creado decorados que no dejan observar en ningún momento su precariedad. Trátese de un decorado convencional (el palacio en Venecia o el buró de un ministerio), o de uno imaginario (el fuerte Knox de "Goldfinger", la sala de operaciones de la organización secreta de "Thunderball"), se aprecia un trabajo creativo que no omite detalles ni cuida el presupuesto. Ningún elemento del decorado deja sospechar que él se convertirá en desechos en el curso de pocas semanas. El coche de "Goldfinger" o el yate de "Thunderball" son cuasi objetos artísticos de la técnica moderna, hechos expresamente para el film. En general, no se trabaja con maquetas ni telones, se perfecciona la realidad. Y así la ficción produce su realidad propia, una realidad que, para los sentidos del espectador, llega a ser tan valadera como la otra.

Color disociado del objeto, fotografía íntima para la acción, decorado de ficción realista, son los principales elementos que aporta esta serie de films, los cuales el público ha asimilado con placer. Es decir, un enorme aporte al lenguaje cinematográfico, pues el público ya no aceptará obras de este tipo hechas con medios convencionales y sin preocupación estética.

La continuidad de la serie parece, claro, amenazada. A la acción personal de Connery (actor notable, que tiende a tomar su papel con un humor del todo visible), se ha agregado una enorme cantidad de aparatos mecánicos que lo relegan casi a un segundo plano. Ya no son siempre su sagacidad, su astucia y habilidad, las que resuelven los problemas, sino una infinidad de artefactos secundarios. Fleming hacía solucionar las cosas a Bond por sí solo (a menudo en contra de la opinión de sus superiores), entre trago y trago, entre cena y cena, entre bridge y bridge, entre mujer y mujer. El cine ha lanzado al Agente 007 por otro camino, que exigirá la repetición o la exageración, como ya

ha sucedido en "Thunderball", y que conducirá al cansancio. Ya la ridiculización de todo ello ha comenzado, y muy bien, con el antiagente de "Icpress" y con el omniagente "Flint" (aunque este último en situaciones inverosímiles que no apasionan). En todo caso, la serie de Bond ha proporcionado al público una nueva cultura: casi el arte por el arte en los films de acción (de manera que sin darse cuenta éste ha asimilado el lenguaje de la plástica moderna). Y le ha proporcionado también una fuente de excitabilidad codiciada, en un mundo que vive a la vez lo fantástico y lo trivial en secciones independientes.

