

Eduardo Valls Oyarzun

**James Bond
contra el Dr. Brexit**

**Guillermo
Escolar**
E D I T O R

Análisis y crítica

Eduardo Valls Oyarzun

**James Bond
contra el Dr. Brexit**

(Nuevos contextos ideológicos para 007)

**Guillermo
Escolar**
E D I T O R

1ª edición, 2020

© Eduardo Valls Oyarzun

© Guillermo Escolar Editor S.L.
Avda. Ntra. Sra. de Fátima 38, 5ºB
28047 Madrid
info@guillermoescolareditor.com
www.guillermoescolareditor.com

Diseño de cubierta: Javier Suárez

Maquetación: Equipo de Guillermo Escolar Editor

ISBN: 978-84-18093-20-3

Depósito legal: M-7081-2020

Impreso en España / Printed in Spain

Kadmos

P.I. El Tormes - Río Ubierna 12-14

37003 Salamanca

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Para Sonia, Guillermo y Pablo, con todo mi cariño,
porque *Orbis Non Sufficit*

EL FENÓMENO JAMES BOND

Novelas y colecciones de relatos de Ian Fleming

Casino Royale (Jonathan Cape, 1953)

Live and Let Die (Jonathan Cape, 1954)

Moonraker (Jonathan Cape, 1955)

Diamonds are Forever (Jonathan Cape, 1956)

From Russia with Love (Jonathan Cape, 1957)

Dr. No (Jonathan Cape, 1958)

Goldfinger (Jonathan Cape, 1959)

For Your Eyes Only (Jonathan Cape, 1960)

Thunderball (Jonathan Cape, 1961)

The Spy who Loved Me (Jonathan Cape, 1962)

On Her Majesty's Secret Service (Jonathan Cape, 1963)

You Only Live Twice (Jonathan Cape, 1964)

The Man with the Golden Gun (Jonathan Cape, 1965)

Octopussy and the Living Daylights (*Sunday Times*, 1962; *Daily Express*, 1965; *Sotheby's Journal*, 1963; *Herald Tribune*, 1963; Jonathan Cape, 1966)

Serie oficial cinematográfica (Canon cinematográfico de Albert Broccoli's EON productions Ltd.)

Título original	Título en castellano (España)	Estreno	Director	James Bond	Abreviatura
<i>Dr. No</i>	<i>007 contra el Dr. No</i>	1962	Terence Young	Sean Connery	DN
<i>From Russia with Love</i>	<i>Desde Rusia con amor</i>	1963	Terence Young	Sean Connery	FRWL
<i>Goldfinger</i>	<i>James Bond contra Goldfinger</i>	1964	Guy Hamilton	Sean Connery	G
<i>Thunderball</i>	<i>Operación Trueno</i>	1965	Terence Young	Sean Connery	T
<i>You Only Live Twice</i>	<i>Solo se vive dos veces</i>	1967	Lewis Gilbert	Sean Connery	YOLT
<i>On Her Majesty's Secret Service</i>	<i>Al Servicio Secreto de su majestad</i>	1969	Peter Hunt	George Lazenby	OHMSS
<i>Diamonds Are Forever</i>	<i>Diamantes para la eternidad</i>	1971	Guy Hamilton	Sean Connery	DAF
<i>Live and Let Die</i>	<i>Vive y deja morir</i>	1973	Guy Hamilton	Roger Moore	LALD
<i>The Man with the Golden Gun</i>	<i>El hombre de la pistola de oro</i>	1974	Guy Hamilton	Roger Moore	TMWTGG
<i>The Spy who Loved Me</i>	<i>La espía que me amó</i>	1977	Lewis Gilbert	Roger Moore	TSWLM
<i>Moonraker</i>	<i>Moonraker</i>	1979	Lewis Gilbert	Roger Moore	M
<i>For Your Eyes Only</i>	<i>Solo para tus ojos</i>	1981	John Glen	Roger Moore	FYEO
<i>Octopussy</i>	<i>Octopussy</i>	1983	John Glen	Roger Moore	O
<i>A View to a Kill</i>	<i>Panorama para matar</i>	1985	John Glen	Roger Moore	AVTAK
<i>The Living Daylights</i>	<i>007: Alta tensión</i>	1987	John Glen	Timothy Dalton	TLD
<i>Licence to Kill</i>	<i>007: Licencia para matar</i>	1989	John Glen	Timothy Dalton	LTK
<i>GoldenEye</i>	<i>GoldenEye</i>	1995	Martin Campbell	Pierce Brosnan	GE
<i>Tomorrow Never Dies</i>	<i>El mañana nunca muere</i>	1997	Roger Spottiswoode	Pierce Brosnan	TMD
<i>The World is not Enough</i>	<i>El mundo nunca es suficiente</i>	1999	Michael Apted	Pierce Brosnan	TWINE

EL FENÓMENO JAMES BOND

<i>Die Another Day</i>	<i>Muere otro día</i>	2002	Lee Tamahori	Pierce Brosnan	DAD
<i>Casino Royale</i>	<i>Casino Royale</i>	2006	Martin Campbell	Daniel Craig	CR
<i>Quantum of Solace</i>	<i>007: Quantum of Solace</i>	2008	Marc Forster	Daniel Craig	QOS
<i>Skyfall</i>	<i>Skyfall</i>	2012	Sam Mendes	Daniel Craig	Sk
<i>Spectre</i>	<i>Spectre</i>	2015	Sam Mendes	Daniel Craig	Sp
<i>No Time to Die</i>	<i>Sin tiempo para morir</i>	2020	Cary J. Fukunaga	Daniel Craig	NTTD

Adaptaciones fuera del canon

Título original	Título en castellano (España)	Estreno	Director	James Bond	Abreviatura
<i>Casino Royale</i> (Climax! Serie de televisión, temporada primera, episodio tercero)	<i>Casino Royale</i>	1954	William H. Brown Jr.	Barry Nelson	CR54
<i>Casino Royale</i>	<i>Casino Royale</i>	1967	Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Val Guest	David Niven, Peter Sellers et al.	CR67
<i>Never Say Never Again</i>	<i>Nunca digas nunca jamás</i>	1983	Irving Keshner	Sean Connery	NSNA

NUEVOS CONTEXTOS IDEOLÓGICOS PARA 007

La mitología de James Bond ha demostrado servir, a lo largo de los años, para problematizar nociones sobre identidad británica, ética imperial, cuestiones de masculinidad e ideología de clase media comoificada. Las valoraciones críticas sobre el fenómeno James Bond, por muy radicales que sean en sus postulados, tienden a coincidir en que el personaje de 007 ha conseguido tocar la fibra sensible del inconsciente colectivo a fuerza de explorar innumerables dinámicas ideológicas compartidas por las cuestiones arriba mencionadas. «No fue ningún accidente», sostiene Christoph Lindner, que el fenómeno –primero en forma literaria, luego cinematográfica– «arrancara en los años cincuenta» del siglo xx (2005: 236) al objeto de reformular «conflictos ideológicos» propios del momento a través de una «ficción geopolítica» conformada o inspirada por «una circunstancia geopolítica real» (Lindner, 2009c: 87). La circunstancia en cuestión era, naturalmente, la influencia marginal que apenas ejercía Gran Bretaña en el concierto político internacional tras la desamortización de su imperio (c. 1945-1950) (Black, 2001: 50), mientras que la «ficción geopolítica», por su parte, no era sino la fantasía de que la capacidad de Reino Unido para dar forma al mundo más que desaparecer se había transformado. A decir verdad, según este postulado, el imperio, con su carga ideológica de grandes ilusiones, su ímpetu masculino, su civilización de clase media estable y predecible, por no hablar de su cautivadora capacidad de «agencia» habría quedado reprimido, no suprimido, esto es, se habría convertido en «secreto».

De igual modo, tanto los libros de Ian Fleming como la larga y longeva serie de filmes producida por EON Productions Ltd. lograron

propiciar una «particular concepción del crimen a gran escala» (Lindner, 2005: 236) que, a su vez,

reunió un público contemporáneo en cuya conciencia colectiva resonaría profundamente semejante crimen [a gran escala]. Al ampliar por primera vez el alcance de la visión criminal con objeto de incluir delitos contra la humanidad, y luego ubicar tales delitos en el orden de la postguerra mundial –por muy ficticios y fantásticos que resultaran– Fleming impregnó la imaginación popular cultural con una suerte de aprensión que no se ha disipado desde entonces. (...) Tras los ataques terroristas del 11 de septiembre, esta misma aprensión se ha multiplicado enormemente (Lindner, 2005: 236).

Es innegable que el «fenómeno James Bond anticipó de manera inquietante el estado actual de terrorismo global, no solo en su estrategia, sino también en su representación» (Watt, 2005: 246); como tampoco pueden negarse los modos como los filmes de James Bond han abordado, han representado y han servido para plantear problemáticas como, entre otras: las ansiedades propias del nuevo milenio en relación con la tecnología y el cuerpo (Willis, 2009: 174-176); innumerables fantasías masculinas puestas en escena a través de escenarios –cada vez más complejos– de políticas de género (Tremonte y Racioppi, 2009: 187-189) o los conflictos entre identidad británica y cosmopolitismo en la crisis del Estado-Nación (Chapman, 2005a: 130-131; McMillan, 2015: 196-198). A través de una cuidada orfebrería de cine popular, en la que descuellan filigranas de fantasía glamurosa como los «gadgets, las chicas Bond y el continuo viajar por el mundo» (Lindner, 2005: 237), la mitografía de 007 se ha vuelto capaz de representar y negociar prácticamente casi todas las ansiedades culturales contenidas en los órdenes geopolíticos mundiales del presente y el pasado reciente, logrando adaptar el discurso a las circunstancias concretas de cada momento histórico por medio de una narrativa muy dúctil y maleable, pero al mismo tiempo eminentemente reconocible.

El puesto de esta narrativa en el contexto coyuntural histórico de cada presente ha constituido y constituye el ímpetu principal que mueve a buena parte de la crítica *bondiana*. La forma de leer al per-

sonaje a lo largo de los años, su manera de relacionarse con escenarios culturales cada vez más complejos y dispares en relación con el contexto político que vio nacer e inspiró la figura de James Bond interesa a la crítica profesional porque permite concebir a 007 como un signo abierto y cerrado al mismo tiempo; conformado por una serie de principios relativamente bien definidos, pero al mismo tiempo suficientemente imprecisos como para poder canalizar a través de él fantasías sobre ansiedades colectivas de muy diverso tipo y condición: James Bond es británico, sí, pero paradójicamente solo reafirma, exhibe y realiza dicha condición en un contexto necesariamente cosmopolita; las negociaciones del género por parte del personaje van desde el machismo sin ambages de las primeras iteraciones cinematográficas (Sean Connery y George Lazenby, aunque este en bastante menor medida) hasta los matices de masculinidad rota interpretados por Pierce Brosnan, pasando por tonos *camp* fácilmente reconocibles –aunque nunca considerados lo suficiente para mi gusto– en la versión irónica de Roger Moore; la noción cultural de «agencia», en fin, también varía en muy distinto grado y pasa por categorías a su vez muy diversas: el uso de la fuerza bruta por parte de Daniel Craig –evocador en este sentido del héroe de acción norteamericano en la era Reagan (Funnell, 2011: 462), aquel al que aspiró convertirse Timothy Dalton con poco éxito– contrasta inmediatamente con la elegante competencia háptica, «*techno-friendly*» de Pierce Brosnan, cuya aproximación al uso de la tecnología le permite ejercer una influencia incorpórea sin precedentes¹.

¹ Hay una suerte de ubicuidad incorpórea en el personaje interpretado por Pierce Brosnan que evoca dignamente la ansiedad propiciada en el entonces incipiente contexto de las nuevas tecnologías de la información (internet, redes globales de comunicación, nueva era de la robótica, etc.). El flujo de información principal en *GoldenEye* (1995) se canaliza a distancia, vía satélite. En la secuencia previa a los créditos de *El mañana nunca muere* (1997), Bond informa mediante una transmisión, también vía satélite, sobre la compraventa de armas por parte de varios grupos terroristas –«un supermercado del terrorismo», llega a llamarlo Robinson (Colin Salmon) (*TND*)–. La escena revela que Bond está presente en la localización, pero también *ausente* de ella, toda vez que la transmisión que realiza se produce a distancia mediante una cámara robótica. En *El mundo no es suficiente* (1999), Bond finge su muerte –ausencia– tras una explosión grabada en una red de señales por ordena-

Estas y otras cuestiones de similar naturaleza y alcance han sido tratadas a lo largo de las décadas (desde los primeros trabajos de Umberto Eco en los años sesenta, hasta el boom de la crítica *bondiana* en la primera década de 2000) a través de distintas revisiones críticas del personaje. Ahora bien, la realización de los peores miedos que expresa M (Judi Dench) en *Skyfall* acerca de la transformación de los paradigmas geopolíticos y la incorporación a estos de fuerzas transversales al Estado-Nación ha dado lugar, por su parte, a una serie de contextos que no solo parecen haber complicado la lectura del personaje, sino también, incluso, su propia representación.

En febrero de 2017, cuando apenas si echaba a andar la pre-producción de la vigesimoquinta película de James Bond, *Sin tiempo para morir* (*No Time to Die*, 2020), Neil Purvis y Robert Wade², coguionis-

dor, que el bando enemigo da por buena como prueba de su muerte. Esto permite a Bond seguir *presente* en el relato de forma *ausente*. Además, tanto en esta película como en *El mañana nunca muere*, Bond conduce vehículos con mando a distancia, reduciendo de facto el control del terreno geográfico al control háptico de apenas un par de dedos. Y, en fin, en *Muere otro día* (2002) el Aston Martin «Vanquish» con camuflaje invisible (¡ay, cuánto ingenio!) permite a Bond estar presente y ausente en cualquier espacio y con suficiente capacidad de agencia.

² La autoría del personaje de James Bond constituye un problema crítico de primera magnitud. Ian Fleming lo creó en forma literaria y a él se vuelve recurrentemente como única fuente original autorizada. Pero la visión de los productores Albert R. Broccoli, Harry Saltzman, Barbara Broccoli y Michael G. Wilson, los guiones de Richard Maibaum en los años sesenta (y en los años ochenta en colaboración con el propio Wilson) entre otros, la idiosincrasia dramática de todos los actores que lo han representado en la gran pantalla (de Sean Connery a Daniel Craig, pasando sobre todo por Roger Moore y Pierce Brosnan), por no hablar de la larga nómina de novelistas que han continuado la serie literaria (Kingsley Amis, John Gardner, Raymond Benson, Christopher Wood, Sebastian Faulks, Jeffrey Deaver y Anthony Horowitz) o, en fin, la aún más larga lista de autores de novela gráfica han contribuido, cada uno en distinto grado, a escribir, reescribir e inscribir al personaje en la cultura occidental. Neal Purvis y Robert Wade comparten crédito como guionistas de las siete películas producidas por Eon Productions (la serie oficial) desde 1999 (*El mundo no es suficiente*, *Muere otro día*, *Casino Royale*, *Quantum of Solace*, *Skyfall*, *Spectre* y *Sin tiempo para morir*), solo por detrás, en número total de producciones, de las trece películas escritas (o coescritas) por Richard Maibaum. Así las cosas, veinte de los veinticinco títulos de la serie producida por EON Productions han sido escritos por alguno de estos tres guionistas (Maibaum, Purvis y Wade), que a su vez han trabajado con cinco

tas de la cinta, comentaron las múltiples dificultades que se planteaban al desarrollar una nueva aventura de 007 en el contexto político contemporáneo. Neal Purvis decía lo siguiente al respecto:

Con gente como Trump, el villano de Bond se ha hecho realidad, de modo que, cuando produzcan la nueva, será interesante ver cómo gestionan el hecho de que el mundo se ha vuelto en sí una fantasía. En cada película hay que poder decir algo sobre el lugar de Bond en el mundo, que es el lugar de la Gran Bretaña en el mundo (...). Pero las cosas cambian con tanta rapidez hoy en día que la cosa se ha vuelto hartamente complicada de hacer. No tengo claro ya cómo se pone ahora uno a escribir una película de James Bond. (...) Pero tengo claro que James Bond sigue siendo más necesario que nunca (*apud* Field y Chowdhury, 2019: 902-903).

Purvis menciona a Trump y el «lugar de Gran Bretaña en el mundo» como puntos cardinales del espacio geopolítico en el que opera el personaje. La identificación de Donald Trump como enemigo de James Bond resulta ser una metáfora bastante feliz, tanto en su significado profundo como en su forma. De una parte, remite a una «resignificación» (o por lo menos un intento de reinterpretación) del enemigo del Estado como intérprete autárquico del propio Estado, el cual, a su vez, legitima la voluntad individual de *su* poder ejecutivo en contra y a pesar, precisamente, de dicho Estado (léase así la postura de valedor de los «desposeídos» contra la globalización alentada por Washington y que adopta Donald Trump para ahormar en una sola identidad colectiva a sus votantes). Ya en *Skyfall* (2012), como antes señalaba, M (Judi Dench) advertía de que los nuevos enemigos serían «individuos», no «Estados-Nación» u otras estructuras funcionales en el contexto histórico de la postguerra mundial (*SK*). Lo que M no expresaba con tanta claridad era la posibilidad de que dichos individuos operaran desde estructuras de poder del estado para actuar en contra de dichas estructuras o, al menos, apoderarse de ellas en beneficio de una agenda personal ajena a la razón de estado, como ocurre con Trump (este es el motivo subyacente al reciente

(Maibaum) o seis (Purvis y Wade) directores distintos. No puede pasarse por alto la autoridad de los tres en cuestiones que conciernen al personaje.

impeachment). Dominic Greene (Mathieu Amalric), a través de Guy Haines (Paul Ritter), en *Quantum of Solace* (2008), y Blofeld (Christoph Waltz), a través de C / Max Denbigh (Andrew Scott) en *Spectre* (2015), ponen en práctica esta suerte de colusión contra el Estado dentro del propio Estado³. De otra parte, la teatralidad de Trump siempre ha sido característica de los enemigos de Bond, como atestiguan, entre otros, Gustav Graves (*DAD*) o Elliott Carver (*TWINE*). El afán depredador de Trump en términos financieros rivaliza con los de Alec Trevelyan (*GE*), Max Zorin (*AVTAK*) o, en tiempos más remotos, el propio Auric Goldfinger (Zorin y Goldfinger, a propósito, guardan parecido físico, en cierto modo iconográfico, con el propio Trump); mientras el sentimiento nacionalpopulista con el que opera la acción política de Trump viene sugerido, por ejemplo, en el propio personaje de Blofeld (la tapadera de SPECTRE en *Operación trueno* (1965) resulta ser una organización no gubernamental de nombre *International Brotherhood for Assistance of Stateless Persons*, «Hermandad Internacional para la Asistencia a Refugiados»). Por último, el uso político –por acción u omisión– que hace Trump de las *fake news* lo vincula directamente con el ya mencionado Elliott Carver (*TND*).

La problemática que genera la actual posición de Gran Bretaña en el mundo (y en Europa singularmente) se vincula directamente con el problema cultural que Trump epitomiza. La aparición del *Brexit*, incluso antes de la consulta pública de 2016 (cuesta llamarlo «referéndum» realmente) en el horizonte político británico, no es sino la consecuencia de un intento por «resignificar» las estructuras de estado en Reino Unido a mayor gloria exclusiva de un sujeto político coyuntural y, como poco, artificioso (si no directamente espurio) pero que conforma también un presunto bloque hegemónico e incuestionable en apoyo del líder. Este proceso de resignificación, al igual que en el caso de EE. UU., pasa por redefinir las instituciones como obstáculos más que como estructuras articuladoras, es decir mediadoras, entre el

³ Caso distinto, aunque relacionado con este es el del enemigo que forma parte del *establishment* y se vale de su posición dominante para desestabilizar al Estado. Este modelo es el que representan, de forma paradigmática, Auric Goldfinger (*G*), Hugo Drax (*M*) o Gustav Graves (*DAD*), entre otros, y sería la posición representada por el propio Trump durante la administración Obama (2008-2016).

sujeto político y su representante, de suerte que el peso específico de una mayoría popular a todas luces poco cualificada –en términos habituales de teoría política– acaba ejerciendo más fuerza como supuesto mandato popular que los acuerdos a los que pudiera llegar el Parlamento británico al respecto.

El cesarismo de nuevo cuño implícito en todo este proceso suele organizarse en torno a una gran tarea histórica de proporciones épicas, recreada en una narrativa bien definida que, más allá de su funcionalidad o legitimidad, representa por fuerza un cambio de paradigma cultural e identitario. El *Brexit*, en este caso, se propuso como una recuperación de la grandeza británica (monopolizada por el nacionalismo inglés), la cual se había perdido –sostienen según qué ideólogos– tras situarse Reino Unido bajo la tutela efectiva de la Unión Europea; en cierto sentido, el *Brexit* convocaba a la población a aunar esfuerzos de abnegación y sacrificio colectivo con objeto de restablecer la posición dominante que otrora permitió al imperio vencer, por ejemplo, en las guerras napoleónicas o en la Segunda Guerra Mundial⁴. Sin embargo, el resultado general de la operación, al menos hasta el momento, ha sido el contrario: el nacionalismo escocés tiene hoy mayor ímpetu –y mayor representación– que nunca en la historia de Reino Unido; las negociaciones sobre la salvaguarda irlandesa han revelado una voluntad neo-colonial por parte de Inglaterra hacia Irlanda del Norte; la desafección de la población galesa por el proyecto, claramente de estirpe nacionalista *inglesa*, hizo que buena parte del voto favorable a la salida de la UE en País de Gales se produjera en zonas con alta concentración de expatriados ingleses (Dorling y Tomlinson, 2019); y, en fin, hasta

⁴ La retórica de la guerra, en especial la Segunda Guerra Mundial, no es una cuestión que deba tomarse a la ligera. Desde la aparición del *Brexit* como proyecto político más o menos organizado (a principios de los años diez), la analogía del proyecto con la victoria sobre el nazismo ha sido recurrente (véase, como muestra, Walker, 2019). Tampoco se han ahorrado las comparaciones del proyecto con las victorias en Trafalgar (1805) o Waterloo (1815). Incluso, se ha llegado a equiparar el espíritu del *Brexit* con el de la batalla de Agincourt (1415), mucho antes de la existencia del Imperio Británico –ni siquiera de la existencia del estado inglés moderno– lo cual revela hasta qué punto la identidad «británica» se ha dirigido desde un punto de vista anglocéntrico (es decir, «inglés», no «escocés», «galés» o «irlandés»).

una colonia tan peculiar como Gibraltar –*de facto* uno de los últimos bastiones del imperio– votó masivamente en contra de los intereses conservadores *ingleses*. En pocas palabras, el *Brexit* supone una reivindicación de la identidad británica como identidad propia del imperio (no se entiende la construcción política llamada «Gran Bretaña» sin el proyecto político expansivo que había tras ella *ab origine*), pero el proceso político que discurre en paralelo a dicha reivindicación, ¡oh, paradoja!, ha logrado precisamente todo lo contrario, a saber: vaciar la identidad británica de contenido y revelarla *de facto* como un constructo político en cierto modo indefinido, pero conluzado por lo inglés. Apunta por tanto el *Brexit*, en este contexto, al colapso de la identidad británica, desvirtuando de ese modo justo aquello que el proyecto en sí pretendía recuperar.

No es esta una cuestión menor en relación con la mitología de 007 porque, como ya se ha comentado, el puesto de James Bond en el mundo es el puesto de Gran Bretaña en el mundo. No se trata solo de que el imperio, y su extensión cultural, la idea de lo británico, formen parte del imaginario que conforma la mitología bondiana, no; se trata de que la naturaleza del personaje solo se explica como expresión a la vez esotérica (privada, emocional) y exotérica (pública, racional) de lo británico, como negociación dialéctica entre lo inglés, lo británico y lo cosmopolita. Una cuestión por tanto como el *Brexit*, que interviene de forma decisiva en la revisión cultural contemporánea de lo británico, no puede dejar incólume el carisma político del personaje en tanto que extensión problematizada del imperio.

En pocas palabras, los fenómenos culturales que encarnan tanto Trump como el *Brexit* generan paradigmas de un nuevo contexto ético, estético, literario, cinematográfico y cultural, que resulta particularmente novedoso por cuanto afecta a los fundamentos de la identidad de 007. No es de extrañar, por tanto, como sugería más arriba, que estos nuevos contextos dificulten la lectura y la representación del personaje, más quizá si cabe –puede al menos argüirse– que en pasadas ocasiones, pues el cambio afecta al propio sistema semiótico encargado de dotar al personaje de identidad.

Este libro pretende arrojar luz sobre estas y otras cuestiones relacionadas con el contexto cultural que se ha expuesto. No consiste en un

análisis político (he procurado concentrar toda la política en estas primeras páginas), ni del propio *Brexit*, ni de la viabilidad del proyecto de Trump o su expansión vicaria por el mundo –aunque necesariamente algunas de estas cuestiones se dejarán ver en las discusiones siguientes–. No pretenden estas páginas tampoco especular sobre la lectura que la serie de películas de 007 –que cuenta con prácticamente sesenta años de historia y ya ha demostrado sobrada capacidad de supervivencia a través de los tiempos– hará de estos fenómenos socioculturales⁵ en el futuro. Se ha constatado que se da un problema recurrente en el sentido de cómo leer al personaje. Las palabras de Neal Purvis⁶ articulan en cierto modo, aunque de manera vicaria, un problema constantemente diferido, que vuelve siempre sobre sí mismo en cada iteración del personaje, la contemporaneidad del personaje, su capacidad de negociar, en forma de fantasía, la realidad cultural presente. Se trata pues aquí de entender qué puede aportar la lectura de la mitología de James Bond a la comprensión de los contextos culturales contemporáneos, así como la premisa contraria, es decir, cómo se puede leer el relato presente de esta mitología a través de los contextos culturales contemporáneos. Se tratará de entender cómo se negocian estos contextos con las lecturas que se han hecho de 007, para mostrar qué puede decir todavía la mitografía de Bond sobre estos contextos particulares, y entender cómo, precisamente, la afirmación que hacía Neal Purvis en el sentido de que James Bond, al menos culturalmente, «sigue siendo más necesario que nunca» (*apud* Field y Chowdhury, 2019: 902). Un *caveat* particular debe hacerse. Este libro está necesariamente incompleto, pues aborda solo la parte cinematográfica del fenómeno Bond.

⁵ Las monografías de Jeremy Black (2017) y de Lisa Funnell y Klaus Dodds (2017) se atreven a especular en este sentido, pero ninguno de los dos libros tiene en consideración la salida de Reino Unido de la Unión Europea (solo Jeremy Black (2017: 209) la menciona de pasada). Puede argüirse entonces que ambos textos discuten el fenómeno desde un punto de vista no-europeo (británico en un caso y norteamericano en otro), pero dicho argumento resulta especioso, pues la operación del *Brexit* afecta a la propia identidad británica –como se verá en el capítulo dedicado al respecto (v. *infra*, cap. 003)– no solo a la relación de dicha identidad con la Europa contemporánea.

⁶ V. *supra*, p. 17.

Esto es así porque las novelas han tenido mucho menos predicamento en España que las películas, las cuales acaso son el vehículo de entrada principal al fenómeno para el público español. Será inevitable hacer referencia a algunas de las novelas, y no a pocas, así como también a las películas no canónicas, pero el análisis modular de este libro se concentra en la serie de cintas producidas por EON (con especial atención a las entregas interpretadas por Daniel Craig).

Se ha procurado articular un diálogo entre el pasado, el presente y el futuro de James Bond, identificando los fundamentos ideológicos que definen al personaje y que, por tanto, resultan relevantes para navegar en los presentes contextos críticos y culturales. Primero se tratará un análisis de la naturaleza británica como identidad ideológicamente marcada, fundada en el espíritu de la época victoriana, a la que se remite *Skyfall* (2012) como si de un texto neovictoriano se tratara. Esta reivindicación del entramado ideológico victoriano (específicamente de la cultura normativa victoriana, el *mainstream* del siglo XIX, sostenida en los planteamientos neoplatónicos del filósofo escocés Thomas Carlyle) como fundamento central de la serie se revela útil para entender no solo de dónde vienen los principios ideológicos que informan la idea de lo británico en el fenómeno Bond, sino también cómo su reivindicación en la película de Sam Mendes afecta a la lectura intertextual del personaje.

En efecto, la lectura de lo victoriano en Bond revela que la identidad británica en el resto de la serie ha funcionado, como se trata en el tercer capítulo («UnivEx vs. Brexit»), a modo de significante vacío, o al menos, de significante en perpetua negociación, siempre en busca de un grado de integración –como, por cierto, no puede ser de otra manera en la cultura popular del capitalismo contemporáneo– que implique, necesariamente, una ampliación de la base de consumo. Es precisamente en este espacio cultural materialista donde Bond entra en conflicto con una operación, el *Brexit*, que a todas luces contradice mucho del ímpetu expansivo –en el sentido de apertura a los mercados– implícito en esa construcción compleja denominada identidad británica.

El cuarto capítulo («Spectre, Inc.») deja claro que la concepción alternativa a esa identidad británica integradora es un tipo de capitalismo ultraliberal disgregador del tejido social, el cual, de algún modo

rudimentario, también fue codificado ya en el siglo XIX –en la sempiterna era victoriana y la mitología de Carlyle–. Esta alternativa es la que caracteriza, las más veces, al villano arquetipo de Bond, el cual ha despertado mucho interés tradicionalmente en relación con sus orígenes culturales, pero pocas veces –por no decir ninguna– ha sido tratado, como aquí, con relación a su postura ideológica sobre el capital.

El capítulo quinto («GoldenSnob») explora también esta postura con relación a la naturaleza del deseo en el horizonte del capitalismo y su sistema de clases, al objeto de hallar los vínculos que actualmente justifican la identificación de dicho deseo con la identidad masculina y su representación en el sistema sartorial (la moda) en Bond.

Y es esta identidad masculina, finalmente, la que se discute en el capítulo sexto («#MeeT007»), si bien en el marco de un análisis de género más amplio que aborda la representación de la mujer y la sublimación de la voz femenina en el ámbito de la música de la serie. En estas últimas páginas se pone de manifiesto que la actualización del personaje a los nuevos contextos de la política de género se ha producido a través de una resignificación de la masculinidad basada, a su vez, en la incorporación de elementos que la propia serie había codificado anteriormente como «femeninos». Una serie de consideraciones finales, a modo de conclusión, cerrará el ensayo en el capítulo 007.

Las traducciones de textos, citas de películas y extractos críticos son del propio autor –si no se especifica lo contrario en la lista de referencias– y se incluyen en el cuerpo del texto. Asimismo, los títulos de las películas se han referido en español, aunque las abreviaturas que uso para identificar los filmes entre paréntesis son acrónimos de los títulos en inglés (acrónimos demasiado populares entre los seguidores de la serie como para pasarlos por alto). La tabla de referencias al principio del volumen pretende facilitar al lector la identificación de la cita con la nomenclatura y el título de la película correspondiente.

Las letras de las canciones que se comentan en el capítulo sexto, sin embargo, aparecen en inglés en el cuerpo del texto, pero van acompañadas de una traducción de cortesía (también mía) en nota a pie de

página. Se pretende así que el público familiarizado con la franquicia reconozca bien la canciones, pues si bien la cultura del doblaje en España ha favorecido que el público conozca mejor las películas primero en castellano hablado, lo cierto es que aún está por ver que se doble o se versione cualquiera de las canciones en español.

El presente volumen no hubiera sido posible sin el apoyo y la confianza del editor del volumen, Guillermo Escolar, a quien agradezco la paciencia y el trabajo empleado para hacer el libro siempre un poco mejor. Tampoco habría visto la luz el volumen sin las sugerencias y revisiones, pero sobre todo sin la confianza y el aliento de Sonia Madrid Medrano, a ella, con todo mi cariño, y a Guillermo y Pablo van dedicadas estas páginas.