

Del *Crash* de Ballard al *Crash* de Cronenberg

La genealogía de una obsesión apocalíptica

Jordi Sánchez-Navarro

La segunda mitad de los años noventa del siglo XX no fue una mala época para J. G. Ballard ni para sus lectores. En los años que rodean ese 1996 en el que se estrenó la adaptación de *Crash* a cargo de David Cronenberg —es decir, en el *interregno* del siglo XX al siglo XXI—, el autor británico había publicado las novelas *Noches de cocaína* (*Cocaine Nights*, 1994) —editada en nuestro país en 1996—, *Fuga al paraíso* (*Rushing To Paradise*, 1994), —editada aquí en 1995— y *Super-Cannes* (2000). Además, justo en 1996 Ballard había publicado un volumen recopilatorio de algunos de sus ensayos y artículos, titulado, con la poca modestia que un autor de su talla se podía permitir, *Guía del usuario para el nuevo milenio* —que tendría edición española en 2002—. Aquellas novelas de Ballard de los noventa y los primeros dos mil sostenían sus tramas sobre un armazón de violencias soterradas tras las lustrosas capas del lujo y el bienestar. En *Noches de cocaína*, Estrella del Mar, una comunidad aparentemente idílica de jubilados británicos de la Costa del Sol española, mantiene su salubridad gracias a su íntima conexión con el delito. En *Super-Cannes*, la Costa Azul francesa es el escenario de un inquietante experimento social llamado Edén-Olimpia, un centro de negocios de alta tecnología y máximo confort en el que un médico comete un crimen brutal e inexplicable que sólo es un desplazamiento metonímico de la tupida red de transacciones comerciales y delictivas que estructura el citado experimento social. Después de haber contaminado de surrealismo y revolucionado la ciencia ficción con un puñado de obras maestras, como *La sequía* (1964), *El mundo de cristal* (1966), *La isla de cemento* (1974), *Rascacielos* (1975), o, por supuesto, *Crash* (1973), en las que exploró con precisión de cirujano las patologías de la sociedad postindustrial, Ballard se reinventó en sus últimas novelas para dar una definitiva vuelta de tuerca a la narrativa policial. El criminal de la supermodernidad, vino a decir el autor, no es un individuo arrastrado por penurias o ingratas circunstancias sociales; tampoco es un psicópata, sino que es la comunidad al completo. En las

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del *Crash* de Ballard al *Crash* de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

nuevas ecologías del crimen que propuso Ballard en esas novelas era mejor, sin duda, matar por aburrimiento que morir de aburrimiento.

Una modernidad patológica y una guía para adentrarse en ella

Todo lo que he apuntado tuve ocasión de escribirlo para el suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia* a principios de los dos mil, gracias a la invitación del escritor, crítico cultural y comisario de exposiciones Jordi Costa. En aquella breve nota sobre la producción que J.G. Ballard había ido entregando a sus lectores desde mediados de los noventa hasta el final de la década tuve también ocasión de señalar que la publicación de *Super-Cannes* coincidía felizmente en nuestro país con la reedición en formato de bolsillo de una de sus obras mayores: *La exhibición de atrocidades*, una novela escrita entre 1966 y 1969, vinculada y a la vez un tanto desviada de aquella nueva ola de la ciencia ficción británica de los años sesenta que germinará en una estética destinada a marcar las dos décadas siguientes. Fue la denominada “industrial culture”, una mezcla de dadaísmo, surrealismo y pensamiento situacionista postindustrial con especial predilección por las estéticas apocalípticas y conspirativas. Puro reflejo de una modernidad patológica. Y hablando de modernidad —entendida en su segunda acepción de “Contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido”—, toda la obra de Ballard la abraza siempre con radicalidad. Ya en 1962, Ballard escribía en la revista *New Worlds*:

Los mayores adelantos del futuro inmediato no tendrán lugar en la Luna ni en Marte, sino en la Tierra, y es el espacio interior, no el exterior el que ha de explorarse. El único planeta verdaderamente extraño es la Tierra (...) Me gustaría ver más ideas psicoliterarias, más conceptos metabiológicos y metaquímicos, sistemas temporales privados, psicologías y espacio-tiempo sintéticos, más de esos semimundos sombríos que se vislumbran en la pintura de los esquizofrénicos; en resumen, una poesía y una fantasía de la ciencia completamente especulativas.

J.G. Ballard: “Which Way To Inner Space?”, en New Worlds 118, mayo de 1962. (Reeditado en Guía del usuario del nuevo milenio, 1996.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

La ciencia ficción social de Ballard es puro surrealismo, permanente refutación de los códigos simbólicos que el ser humano ha ido aceptando a lo largo de siglos de adocenamiento. Su aportación es terapéutica, como muestra el hecho de que su mencionado libro de no ficción se titule *Guía del usuario para el nuevo milenio*. La *Guía* es una compilación de ensayos breves y reseñas publicadas en diversas cabeceras de la prensa británica y, ocasionalmente, norteamericana. En estos textos, Ballard demuestra su interés genuino en dotar a la ciencia ficción literaria de un peso específico en el panorama de las letras, su amor por Dalí, su pasión obstinada por todos los formatos del arte, y la irreductibilidad de su pensamiento libérrimo siempre dispuesto a provocar el escándalo.

Pero si algo destaca en las líneas de no ficción de Ballard es su vocación recicladora de mitos pop. El escritor que imaginó a Charles Manson como presidente de Estados Unidos —en *Hola, América* (1981)—, que definió el futuro como “un suburbio del alma” y que ha sabido ver los espacios asépticos de la vida contemporánea convertidos en infiernos, era fan declarado de Elvis Presley y de la mayoría de los ídolos sexuales de Hollywood. La idolatría de Ballard se había manifestado con claridad en las citas a Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy o los presidentes J.F. Kennedy y Ronald Reagan en *La exhibición de atrocidades*. Pero esta idolatría raya en la parafilia en las páginas de la *Guía del usuario para el nuevo milenio*, en las que dedica copiosas líneas a comentar el notable talento sexual de Nancy Reagan o lanza toda una declaración de amor, de fidelidad eterna, al Elvis Presley de la última época:

Llevado por el éxtasis de las drogas y el aburrimiento definitivo, se quedó dormido con la cara en un tazón de sopa de pollo. Los guardias lo vigilaban constantemente por si se atragantaba con la comida, o sufría de incontinencia y tenía que ser llevado al baño y envuelto en pañales. Sobre el final ya estaba tan obeso, que usaba un carro de golf para ir del ascensor al escenario del Milton. (...) Por alguna razón, sin embargo, admiro a Presley aún más que antes. Su sonrisa cómplice, su mirada inteligente y su talento lo trascienden todo.

J.G. Ballard: Perfil biográfico de Elvis Presley, en Guía del usuario del nuevo milenio, 1996.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

Y la misma idolatría parafílica se evidencia en *Crash*, cuando, en su segunda página, el narrador imagina la agonía de Elisabeth Taylor tras un accidente de coche.

Crash, que fue calificada por el crítico David Pringle en 1985 como “la obra de ficción más perturbadora que se haya escrito en los últimos veinte años” y sobre la que se ha escrito repetidamente que fue honrada con el que acaso sea el informe de lectura más demoledor jamás dedicado a un novelista con la experiencia y el prestigio del que Ballard gozaba en los primeros setenta —“El autor está más allá de cualquier ayuda psiquiátrica. No publicar”—, es, como el propio autor cita en la introducción de la vieja edición de *Minotauro* que el firmante de estas líneas conserva en su biblioteca, “una metáfora extrema para una situación extrema, un conjunto de medidas desesperadas a las que sólo se recurrirá en caso de emergencia”. Para Ballard, *Crash* era una novela apocalíptica que continuaba la serie de libros dedicada a imaginar cataclismos de alcance mundial en futuros cercanos —como *El mundo sumergido* (1962), o las ya citadas *La sequía* (1964) y *El mundo de cristal* (1966). Novelas dedicadas al empeño de “redescubrir el presente”. A diferencia del cataclismo climatológico de *El mundo sumergido* —por cierto, pionera en las ficciones sobre la crisis climática— o del desastre ambiental provocado de *La sequía*, la naturaleza apocalíptica de *Crash* no se basa en una “catástrofe”, sino en lo que Ballard llama un “cataclismo pandémico institucionalizado”.

La pandemia catastrófica a la que el autor se refería es la de los accidentes de coche, que cada año provocaba (y sigue provocando) miles de muertos y millones de heridos en todo el mundo. Esa idea lleva a Ballard a hacerse las preguntas que articulan el discurso de su novela. Primero se pregunta el autor si “es lícito ver en los accidentes de automóvil un siniestro presagio de una boda de pesadilla entre la tecnología y el sexo”; luego se interroga sobre la posibilidad de que la tecnología moderna llegue “a proporcionarnos instrumentos hasta ahora inconcebibles para explorar nuestra propia psicopatología”. En consecuencia, sugiere el autor, cabría la posibilidad de que esas nuevas manifestaciones de nuestra perversidad innata podrían ser de algún modo benéficas, para acabar preguntándose si no estamos asistiendo al desarrollo de una tecnología perversa más poderosa que la razón.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

Crash se articula, así, en forma de una red textual que atrapa tecnología, psicopatología, sexo y razón para ofrecer una idea del automóvil “no sólo como una metáfora sexual sino también como una metáfora total de la vida del hombre en la sociedad contemporánea”. Ballard sostiene que su novela tiene una intención política independiente del contenido sexual pero que aun así, quiere pensar en *Crash* como “la primera novela pornográfica basada en la tecnología”. En este sentido, la pornografía es, según el autor, la forma narrativa más interesante desde el punto de vista político, dado que muestra “cómo las personas se manipulan y explotan unas a otros de la manera más compulsiva y despiadada”. Para Ballard, así, la función última de *Crash* es admonitoria, es “una advertencia contra ese dominio de fulgores estridentes erótico y brutal que nos hace señas llamándonos cada vez con mayor persuasión desde las orillas del paisaje tecnológico”.

Las múltiples vidas de *Crash*

La naturaleza sexual del accidente automovilístico y su potencia como metáfora total de una vida mediada por la tecnología no nace en las páginas de la novela de 1973. Ballard llevaba ya unos años trabajando en esa idea, cuya genealogía está bien documentada en diversos textos aparecidos en los últimos años. Autores como Mike Holliday —en *Ballardian.com*— y Ljubica Matek y Jelena Pataki —en el *journal* académico *Anafora*, v. 4, n. 2— han trazado una historia de los elementos esenciales de la obra que revela aspectos interesantísimos sobre el proceso creativo de Ballard. La historia comienza a finales de los sesenta, en un momento en que el escritor está muy vinculado de diversas formas a las actividades del londinense Institute of Contemporary Arts (ICA). De ahí, y de su amistad con el físico Christopher Evans, científico del laboratorio nacional de física británico, nace el proyecto de algo parecido a una representación teatral para el ICA, consistente en la puesta en escena de un accidente automovilístico, con la narración de Evans y el protagonismo de maniqués de accidente —*crash test dummies*— producidos por el artista y escultor Eduardo Paolozzi, otro conocido reciente de Ballard. La obra se anunció el 19 de mayo de 1968 en un artículo del diario Sunday Mirror, que relataba la minuciosidad con la que Evans y Ballard habían explorado el "significado oculto" de los accidentes automovilísticos. Mike Holliday explica en el blog

Versión preprint del capítulo:

[Sánchez-Navarro, Jordi \(2021\). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.](#)

Ballardian.com que tal investigación estaba basada en estudiar el comportamiento de las personas que eran testigos de accidentes de coche y leer cantidades ingentes de folletos de ventas de automóviles y publicidad institucional sobre seguridad. Aunque la representación no se llevó a cabo, sí que hay constancia del concepto de ocho páginas que Ballard entregó al ICA y del que el autor no guardó copia alguna para su archivo. La idea reaparece en el cuento “Crash!”, que sería la duodécima “novela condensada” del libro experimental *La exhibición de atrocidades* (1969), y que el mismo ICA, una vez descartada la representación teatral, publicó en la contracubierta de su boletín informativo. De hecho, en esa última página del *eventsheet* del ICA el relato aparece con el titular: “Crash! by J G Ballard. From The Atrocity Exhibition, to be published by Doubleday & Co. this year”.

El relato “Crash!” adopta en *La exhibición de atrocidades* la forma de un informe científico sobre varios experimentos acerca del impacto de los accidentes de coche en la libido de los accidentados, los parientes de víctimas de accidentes o los simples espectadores de una colisión letal, adentrándose por completo en el terreno de la parafilia que unos años más tarde impregna con intensidad la novela. Como muestra, un párrafo:

La herida óptima. Como parte de un programa terapéutico integral, los pacientes diseñaron la herida óptima. Se imaginó una gran variedad de lesiones. Los pacientes psicóticos prefirieron las heridas de la cara y el cuello. Una mayoría abrumadora de estudiantes y empleados de estaciones de gasolina eligió las heridas abdominales. Por contraste, las amas de casa de los suburbios parecieron interesarse por las heridas genitales graves de carácter obsceno. Los tipos de accidentes que hubieran podido provocar lesiones de esta índole son un reflejo evidente de obsesiones poliperversas extremas.

J.G. Ballard: “¡Crash!”, en La exhibición de atrocidades, 1969.

Al mismo tiempo que se publica *La exhibición de atrocidades*, Ballard adapta la idea para una exposición en el centro artístico New Arts Lab, un espacio de creación gestionado por el llamado IRAT (Instituto de Investigación en Arte y Tecnología), que desde 1969 fomenta el trabajo interdisciplinario en cine, vídeo, prensa, teatro, música, fotografía y cibernética. En ese espacio expositivo tiene lugar la exposición *Jim Ballard: Crashed Cars* entre el 4 y el 28 de abril de 1970.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

La instalación incluye tres modelos de coche gravemente afectados por una colisión, casi convertidos en chatarra. Esos modelos son un Pontiac, un Mini y un Austin Cambridge A60, que representan el diseño barroco aplicado a los automóviles estadounidenses en la década de los cincuenta (Pontiac), la movilidad destinada al público joven y activo de los sesenta (Mini) y su antítesis exacta: un modelo sobrio y conservador para la clase media británica (A60). Los tres vehículos, tan diferentes en sus sentidos connotados, se presentan en la exposición igualados por la catástrofe.

El relato “Crash!” sigue vivo durante al año siguiente en el cortometraje del mismo título producido por la BBC y dirigido por Harley Cokeliss en 1971. En el *Crash!* de Cokeliss, sobre el fondo de la voz en *over* de Ballard, el espectador asiste a una narración episódica en la que contempla varios accidentes “protagonizados” por *dummies*, seguidos de una secuencia en la que propio autor británico transita en bucle las autopistas inglesas al volante de un lujoso automóvil americano, mientras parece sufrir alucinaciones —que pueden ser recuerdos o fantasías sexuales— en las que ve a una compañera de viaje inexistente. Luego Ballard visita un establecimiento de exposición y venta de coches, donde ofrece al espectador sus disquisiciones sobre el impacto psicológico del diseño de automóviles, mientras Cokeliss plantea analogías visuales entre el cuerpo desnudo de la actriz Gabrielle Drake bajo la ducha y las brillantes formas curvadas de un modelo de coche estadounidense. A continuación, el corto se adentra en el territorio del accidente automovilístico, con Ballard deambulando entre restos de un depósito de chatarra. Las dos últimas secuencias acaban conectando el *Crash!* de Cokeliss con la novela que Ballard estaba a punto de publicar y con la adaptación de David Cronenberg. En la antepenúltima, se muestran los efectos de un accidente sobre el cuerpo del personaje femenino, mientras la voz calmada de Ballard describe la escena con frialdad científica. En la última, el escritor sube hasta el parking de la azotea de un edificio, desde donde contempla las calles y las autopistas convertidas en los dominios del automóvil. *Crash!* de Harley Cokeliss es un artefacto extraño, situado en el cruce entre el video experimental, el documental literario y el cine narrativo, una pieza hipnótica e inquietante, una singularidad que merece ser reivindicada no solo como rareza *ballardiana*, sino como una obra esencial en la historia de la televisión británica.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

Toda esta genealogía de las ideas de Ballard sobre el impacto tecnológico del diseño, sobre las patologías de la modernidad, sobre el *homo automovilis*, y sobre la fetichización tanto del cuerpo femenino herido como de las curvas del automóvil, adopta su más sofisticada forma final en la novela *Crash* de 1973. El proceso que hemos descrito muestra que el Ballard de finales de los sesenta y primeros setenta considera la circulación de ideas entre distintas formas literarias y diversos medios como un método creativo en sí mismo. Tal como hemos visto, en el caso de *Crash* no conviene hablar de adaptaciones que transforman una cosa en otra —es decir, el corto de Cokeliss no adapta las palabras del duodécimo capítulo de *La exhibición de atrocidades*—, sino que debemos hablar de formas expresivas, contenidos y medios que se influyen mutuamente haciendo que una idea apocalíptica obsesiva se desarrolle de una manera rizomática. Y todo ello nos lleva a una reflexión ulterior en forma de pregunta: ¿Acaso no estaba construyendo Ballard una creación genuinamente *transmedia* mucho antes de que se acuñara el concepto?

El *Crash* de Cronenberg

“Vaughan murió ayer en su último choque” es la memorable primera frase de la novela *Crash*. El narrador, cuyo nombre, James Ballard, coincide con el del autor de la novela, rememora en los veintitrés capítulos que siguen a esa frase su relación obsesiva con el psicópata narcisista Robert Vaughan, un “científico renegado”, en un tiempo “especialista en computación”, “uno de esos nuevos científicos de la televisión”, ahora “convertido en ángel de pesadilla de las autopistas”. El autor Ballard utiliza el vigésimo cuarto y último capítulo de la novela, para volver al “presente” de la acción, en el que el narrador Ballard manifiesta estar “cada vez más convencido de que Vaughan era una proyección de mis propias fantasías”, y se revela como un auténtico heredero de su ideario y continuador de su obra, de su obsesión: “Supe entonces que yo estaba preparando los materiales de mi propia muerte automovilística”.

Quizá ese inicio sea el principal cambio que Cronenberg hace al adaptar *Crash*. La película presenta el relato lineal del recorrido del personaje de Ballard antes de conocer a Vaughan. También el final difiere en ambos textos: la novela

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del *Crash* de Ballard al *Crash* de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

alcanza su final de forma algo abrupta, con el narrador pensando en los materiales de su inminente muerte, mientras que la película añade acontecimientos posteriores. Además, propone marcadas diferencias en los detalles de la trama, entre ellas los pormenores de la propia muerte de Vaughan. Todo ello nos llevaría a pensar, siguiendo la lógica establecida hace unas pocas líneas, que el *Crash* de Cronenberg no es una “adaptación” del libro, sino una extensión más del recorrido textual de aquella idea infecciosa de Ballard nacida mucho antes de ver la luz en la novela. El propio escritor lo certifica cuando el filme se estrena en Cannes, afirmando que la película es fiel en letra y espíritu al libro, aunque Cronenberg había ido mucho más lejos que él en el verdadero alcance de la propuesta. Desde luego, en varios aspectos fue más allá y en otros muchos fue en diferente dirección. Como quedó reflejado en la conversación que novelista y cineasta mantuvieron a propósito de la *premiere* de *Crash* en el Festival de Cannes —recogida en *The Guardian* por el crítico Jonathan Romney—, Cronenberg, en contra de lo que había afirmado Ballard, no consideraba que *Crash* fuera una novela pornográfica: “La pornografía está creada para excitar sexualmente y no tiene otro propósito. Es obvio que *Crash* no es pornografía”. Para el cineasta la clave estaba en la estructura de la película, dado que el sexo en *Crash* no es el material que sirva para crear *set pieces* aisladas de una trama narrativa, sino que lo impregna absolutamente todo —algo que, por cierto, cabe aplicar tanto a la película como a la novela—.

Está bien documentado en numerosas entrevistas que la primera vez que Cronenberg intentó leer la novela de Ballard no consiguió terminarla. El cineasta canadiense encontró el texto “demasiado intenso y demasiado implacable” —como dijo en una entrevista con Jason Smith citada por Jorge Gorostiza y Ana Pérez en su libro sobre el director (Ed. Cátedra)—. Parece especialmente interesante ese “demasiado intenso”, porque pone de manifiesto que Cronenberg, pese a haber expuesto ya su particular fetichismo por la velocidad, las carrocerías rutilantes y el olor a caucho quemado y a gasolina en sus propios términos en *Fast Company* (1979), entendía la relación entre máquina y persona de una forma muy distinta a la de Ballard. Cuando dirige *Fast Company*, Cronenberg, él mismo aficionado a la conducción deportiva, quiere explorar la unión física entre coche y piloto; quiere, en el

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del *Crash* de Ballard al *Crash* de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

fondo, profundizar en la idea de ciborg. Ballard, por su parte, trabaja en *Crash* con otro concepto: a pesar de la intensa fisicidad de las relaciones entre sexo y automóvil descritas, la novela transcurre sobre todo en el espacio de lo mental. Solo cuando hayan pasado algunos años desde ese primer intento de lectura, el cineasta canadiense entenderá la dimensión de la novela de Ballard, y para entonces, su estilo frío, casi de informe clínico, ya no le resultará ajeno.

Pero incluso aunque el tema del libro de Ballard puede ya resultar de algún modo familiar para Cronenberg a mediados de los noventa, cuando el director decida que quiere llevar *Crash* al cine, novela y película seguirán manteniendo una gran diferencia. Una distancia basada en lo más profundo: en la propia *intención* de la obra. Ballard escribió *Crash* a modo de advertencia y siempre consideró que su libro se inscribía en la tradición de la crítica mordaz *swiftiana*. Como explicó en Cannes —y recogió Romney:

Escogí conscientemente escribir un libro en el que ni el autor ni el lector tuvieran ninguna posibilidad de esconderse. Es cuestión de técnica literaria. Puedes encajar la acción dentro de un marco moral bien establecido y decir: '¡Qué espantosos son estos accidentes automovilísticos! ¡Esos conductores despreciables!'. Así provocas el asentimiento del lector. Pero elegí otro enfoque, que no es otro que dar por sentada la lógica de la pesadilla y ver qué se deriva de ello. Eso es mucho más desafiante.

J.G. Ballard en The Guardian, 20 de mayo de 1996.

Cronenberg, por su parte, sostenía y sostiene que la reacción o el *aprendizaje* del público es lo último que le preocupa. Toda película es, según Cronenberg, una exploración para él y para sus actores, un ver hacia dónde conduce lo que están haciendo. Y si lo que están haciendo conduce a la sorpresa, entonces hay que seguir hacia adelante. En definitiva, la diferencia entre el *Crash* de Ballard y el *Crash* de Cronenberg no es ni mucho menos insignificante. Con su libro, Ballard quiso dejar constancia de un aviso muy claro sobre el mundo distópico que se avecinaba, o mejor, sobre un apocalipsis que ya estaba ocurriendo. Era, como dijo el crítico David Pringle: “un libro sobre el lado oscuro del presente”. Aunque en modo alguno pretendía moralizar. Ballard se limitaba a mostrar y a dejar al lector la decisión sobre cómo abordar lo mostrado. En una línea bien distinta, según explicó él mismo, Cronenberg quiso hacer con *Crash* una

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.

película sobre cómo lidiar con la propia mortalidad. “Siempre hago esto en mis películas, un ensayo de mi propia muerte observando qué hacen mis personajes ante la suya. Los personajes de *Crash* han erotizado la muerte, y ese es su triunfo. Si eres capaz de hacer eso, es un buen truco para ir tirando”.

Versión preprint del capítulo:

Sánchez-Navarro, Jordi (2021). «Del Crash de Ballard al Crash de Cronenberg. La genealogía de una obsesión apocalíptica», en VV.AA. *Crash por Marea Nocturna*. Barcelona: A Contracorriente Films, 27-41.