

Hiperrealismo y barbarie en el *noir* distópico de J. G. Ballard

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla, La Mancha, España

Juan.Mancebo@uclm.es

Este artículo examina la producción literaria policiaca de James Graham Ballard (1930-2009) tras *El imperio del Sol*, que buscaba captar a los lectores que lo habían conocido por ella y por la adaptación cinematográfica de Spielberg. Para ello se analizan cada uno de los cinco *noirs* del escritor británico en los que hibrida el género negro y la ficción interior. Pese a que la crítica las considera obras menores, los *noirs* de Ballard están emparentados con el resto de sus relatos y libros a través de sus temáticas, configuraciones y personajes. El artículo considera y pone en valor esas novelas que funcionan como admoniciones apocalípticas sobre las paradojas intrínsecas de los nuevos espacios del capitalismo de vigilancia, los ecosistemas de privilegio y el hiperdesarrollo tecnológico, en los que la aniquilación de la imaginación implosiona mediante una violencia descontrolada.

Palabras clave: J. G. Ballard; novela policiaca; distopía; capitalismo; fin de la imaginación; violencia.

Cómo citar este artículo (MLA): Mancebo, Juan. “Hiperrealismo y barbarie en el *noir* distópico de J. G. Ballard”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27.1 núm. 1, 2025, págs. 113-143.

Artículo original. Recibido: 31/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Hyperrealism and barbarism in J. G. Ballard's dystopian *noir*

This article examines the literary crime production of James Graham Ballard (1930-2009) after *The Empire of the Sun*, which sought to capture the readers who had known him through it and Spielberg's film adaptation. To this end, each of the British writer's five *noirs* in which he hybridizes the *noir* genre and interior fiction are analyzed. Although critics consider them minor works, Ballard's *noirs* are related to the rest of his stories and books through their themes, settings, and characters. This article considers and highlights these novels that function as apocalyptic admonitions about the intrinsic paradoxes of the new spaces of surveillance capitalism, ecosystems of privilege, and technological hyper-development, in which the annihilation of the imagination implodes through uncontrolled violence.

Keywords: J. G. Ballard; crime novel; dystopia; capitalism; end of imagination; violence.

Hiper-realismo e barbárie no *noir* distópico de J. G. Ballard

Este artigo analisa a produção literária policial de James Graham Ballard (1930-2009) após *O Império do Sol*, que procurou cativar os leitores que o conheceram através dele e da adaptação cinematográfica de Spielberg. Para tal, são analisados cada um dos cinco *noirs* do escritor britânico, nos quais ele hibridiza o gênero *noir* e a ficção de interiores. Embora a crítica os considere obras menores, os *noirs* de Ballard estão relacionados com o resto das suas histórias e livros através dos seus temas, cenários e personagens. O artigo considera e destaca estes romances que funcionam como admoestações apocalípticas sobre os paradoxos intrínsecos dos novos espaços do capitalismo de vigilância, dos ecossistemas de privilégio e do hiperdesenvolvimento tecnológico, em que a aniquilação da imaginação implode através da violência descontrolada.

Palavras-chave: J. G. Ballard; romance policial; distopia; capitalismo; fim da imaginação; violência.

Introducción

Avanzamos hacia una época de rejas de seguridad y espacios amurallados. En cuanto a la vida, la dejan en manos de nuestras cámaras de seguridad. Echan la llave a las puertas y apagan el sistema nervioso.

Ballard, *Noches de cocaína*

James Graham Ballard fue uno de los narradores más populares de la llamada *new wave* de la ciencia ficción británica.¹ El escritor consideraba la literatura especulativa como el género literario más representativo del siglo XX² y dejó obras de referencia como *The Drowned World* (*El mundo sumergido*, 1963), *Crash* (1973) o *High-Rise* (*Rascacielos*, 1975), que constituyeron una ciencia ficción caracterizada por la “mirada interior”,³ cuyos escenarios estaban compuestos por paisajes extraídos del presente y por personajes del universo mediático.⁴ La adaptación de algunos de sus libros al cine por directores canónicos como Steven Spielberg, David Cronenberg o, más

- 1 “Desde que Michael Moorcock ocupó el puesto de editor de la revista británica *New Words* en 1964, esta se convirtió en el foco naciente de la *new wave*, que convulsionó el género al exigir un mayor grado de experimentación y calidad literarios, así como una mayor atención a los elementos de la narrativa huyendo del esquematismo habitual en la mayoría de las narraciones de la ciencia ficción clásica. El nuevo movimiento, nunca bien definido, incorporaba además un espíritu más pesimista en su visión de futuro, lo que coincidía con la ciencia ficción que [Frederick] Pohl estaba promocionando en los Estados Unidos [...] Ballard publicó casi sesenta textos en la edición británica de *New Words* entre diciembre de 1956 y el verano de 1978” (García Guirado y Navarra 113-114).
- 2 “Creo firmemente que la ciencia ficción es la verdadera literatura del siglo veinte, y probablemente la última forma literaria existente antes de la muerte de la palabra escrita y el dominio de la imagen visual” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 23).
- 3 “Los criterios que establece para sí misma son más elevados que los de cualquier otro género literario especializado, y creo que, de ahora en adelante, el mayor esfuerzo recaerá no tanto en el escritor o el editor, sino en los lectores. Es suya la responsabilidad de aceptar un estilo narrativo más indirecto, temas menos obvios, símbolos y vocabularios privados. La primera historia verdadera de ciencia ficción, y que yo me propongo escribir si nadie más lo hace, es sobre un hombre con amnesia que está acostado en la playa y mira una rueda oxidada de bicicleta, mientras trata de descubrir la esencia absoluta de la relación que hay entre ambos. Si esto suena insólito y abstracto, tanto mejor, puesto que a la ciencia ficción le hace falta una buena dosis de experimentación” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 230-231).
- 4 “Ensambló distintos materiales y establezco un paralelo entre ellos. Trato la realidad como si fuera ficción, trato la existencia entera como si fuese una gran ficción. Actualmente, vivimos inmersos en una novela gigantesca” (Capanna, *J. G. Ballard* 108).

recientemente, por Ben Wheatley, así como la anticipación de sus profecías a través de una literatura descarnada que mostraba las paradojas de la hipermodernidad, lo convierten en uno de los intérpretes más lúcidos de la cultura contemporánea.

Lejos de encasillarse en la ciencia ficción, en la cual siempre se le consideró un intruso, Ballard incursionó en otros géneros como el policiaco y las memorias. En el caso de las memorias destacan las ficciones autobiográficas —denominadas por Umberto Rossi como “la trilogía de la vida”—: *Empire of the Sun* (*El imperio del sol*, 1984), *Kindness of Women* (*La bondad de las mujeres*, 1991) y *Miracles of Life* (*Milagros de vida*, 2008) (66-77). Con la publicación y el incontestable éxito de *El imperio del sol*, además de la adaptación cinematográfica de Spielberg, se produjo la paradoja de que Ballard se convirtió en un escritor reconocido por una obra que no representaba lo que había sido su literatura, además de deprimir a sus devotos por la literalidad del tema (Hitchens 112). Este hecho provocó efectos colaterales que se registraron en las citadas obras semiautobiográficas en las que aparecen gran parte de las imágenes y obsesiones que recorren su literatura y, posteriormente, la exploración del género negro con cinco libros que definen su producción última: la novela corta *Running Wild* (*Furia feroz*, 1991) y las novelas *Cocaine Nights* (*Noches de cocaína*, 1996), *Super-Cannes* (2000), *Millenium People* (*Milenio Negro*, 2004) y *Kingdom Come* (*Bienvenidos a Metro-Centre*, 2006). Lejos de constituir un punto y aparte, dichas obras concretan transustanciados los temas que habían estado presentes en sus anteriores fases.

Parte de la crítica ha considerado estas novelas como obras menores que no están condicionadas por las grandes tramas de la escritura *ballardiana*.⁵ De hecho, hay quienes han subrayado que parecen escritas por un sucedáneo del escritor (Wilson 151), por un hiperrealista —en el sentido teorizado por Jean Baudrillard (1929-2007)—, que sustituía lo real por los signos de lo real y que, a partir de su desplazamiento a la novela policial, habría perdido intensidad o se habría reacondicionado en busca de un nuevo público. Estas novelas, que taquigrafiaron parte de los grandes acontecimientos mediáticos de finales del siglo xx e inicios del XXI, exploran ese nuevo mapa mental

5 Harper Collins define *ballardiano* como: “Resembling or suggestive of conditions described in the works of J. G. Ballard, esp dystopian modernity, bleak artificial landscapes, and the psychological effects of technological, social, or environmental developments”.

de la contemporaneidad que carecía de los elementos subversivos de los sesenta y setenta. En opinión de Mark Fisher (1968-2017), Ballard pierde intensidad ya que

intentó entender este mundo de centros comerciales, de psicosis de Ikea y carismáticos vendedores televisivos, pero nunca produjo el mismo efecto que alcanzó en sus encuentros con los centros comerciales tele cinéticos de los sesenta, presididos por Elisabeth Taylor y Ronald Reagan. (*K-Punk* 101)

Si bien es cierto que estos libros no se pueden catalogar como obras canónicas, establecen un proyecto coherente alrededor de la ficción policiaca, en el que aparecen metamorfoseadas algunas de las obsesiones que habían estructurado su carrera hibridando el *noir* —a través de tramas pseudo policiales— y la ciencia ficción interior.⁶ Por otra parte, a diferencia del resto de su producción desligada de cualquiera veleidad moralista, Ballard toma partido⁷ por la descripción de un apocalíptico futuro en el que la muerte de la imaginación y la aniquilación de sus estímulos deja al sujeto a merced del tedio absoluto en espacios que se convierten en los receptáculos de la humanidad presente: centros de recreo vacacional o asépticos conglomerados empresariales clonados a lo largo de toda la geografía mundial. Del mismo modo, esa amputación del espíritu coincide con las profecías de Zygmunt Bauman (1925-2017) —resumidas en su máxima de que todos nuestros deseos terminan en centros comerciales—, que ejemplifican las prefiguraciones laicas de las nuevas deidades del capitalismo tardío.

Objetivos, metodología y estado de la cuestión

Este artículo estudia los *noir* de Ballard, sus particularidades, filosofía y los nexos e influencias con el grueso de su obra, especialmente con las primeras fases de la ciencia ficción y, en menor medida, con su obra semi autobiográfica. Para ello analizamos *Furia feroz* y sus últimas cuatro

6 Teorizada por el propio Ballard en “Which Way to Inner Space” (“¿Por dónde se va al espacio interior?”), publicado en *New Worlds* en 1962 (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 227-231).

7 “No estoy ofreciendo una respuesta a todos los problemas de la sociedad. Eso se lo dejo a otros. Hago advertencias” (Baxter 118).

novelas, las cuales tienen un carácter vagamente policial condicionado por ser los proyectos más sólidos sobre el futuro distópico —o de la utopía rodeada de negro, parafraseando a Theodor Adorno—, que bajo el paradigma de lo policiaco construyen una serie de espacios reconocibles en la iconografía *ballardiana* tales como: los ecosistemas de privilegio, las comunidades televigiladas, el hastío infinito y la violencia específica de las colectividades que estalla programáticamente, revelándose como una condición intrínseca de la naturaleza humana.

Para la elaboración de este artículo, hemos analizado los cinco libros mencionados, así como otros volúmenes y compilaciones de relatos pertenecientes a todas sus fases creativas. Ballard cartografió específicamente sus intereses a través de los libros, las pinturas y los filmes de los otros —en un sentido similar a como lo hizo Italo Calvino—, por lo que su recopilación de ensayos, *Guía del usuario para el nuevo milenio*, es esencial para interpretar parte de las preocupaciones que se transcriben en sus *noirs*. Sobre el tema que nos ocupa, no hay una bibliografía específica, aunque sí hay algunas aportaciones en obras generales como los capítulos: “El triunfo del presente” de Pablo Capanna (2020); “The Psychopath as Saint: *Cocaine Nights, Super-Cannes and the Politics of Transgression after the End of History*” de Florian Cord (2017); “The road to culture” de D. Harlan Wilson (2017); “Violenza e psicopatología: la santificazione della follia” de Mariacristina Grande (2014); y “*Asèpsia i neobarbàrie*” de Jordi Costa (2008), que han establecido el núcleo del trabajo.

En cuanto a los materiales de complemento, se han cotejado las decenas de entrevistas que Ballard concedió, las cuales aumentaron exponencialmente desde 1984 hasta el final de su vida y cuyo grueso coincide con la fase de los *noirs*. Estas conversaciones, transcritas y publicadas digitalmente por sus estudiosos, suponen un cuaderno de bitácora sobre sus intereses y son fundamentales para establecer las problemáticas que le perturbaban. Del mismo modo, se ha utilizado el libro de conversaciones *Para una autopsia de la vida cotidiana*, editado por Pablo Capanna en 2020.

Las ediciones recientes de libros de Fisher (2019 y 2022) y García Guirado y Navarra (2023) ponen de nuevo el foco en la mirada de un escritor esencial que transgredió los límites de la ciencia ficción para establecer un sismógrafo de la sociedad contemporánea. Dichos estudios suponen nuevos elementos sobre los cuales articular los análisis y estudios de la literatura ballardiana.

Finalmente, este trabajo se ha completado con los estudios de Škobo y Đukić (2023); José Luis Cabrera y Carlos Pranger (2021); Natalie Ferris (2019); Giorgios Crouch (2019); Jeanette Baxter (2017); Graham Matthews (2013); Christopher Hitchens (2010); Umberto Rossi (2009); Ian Sinclair (1999) y Gary Westfahl (1993), entre otros.

El *noir* como profecía de la psicología futura

Parte de la crítica ha interpretado el éxito de *El imperio del sol* como la cesura que divide la producción literaria de J. G. Ballard, ya que se alejó de la literatura especulativa de la ciencia ficción y del realismo mágico⁸ que había determinado su narrativa desde finales de los setenta, para establecer un periodo más luminoso que caracterizó su producción final de manera radicalmente distinta al resto de su carrera. Bajo la idea de que “Spielberg mató a Ballard” (García Guirado y Navarra 123) se inicia el periodo determinado por los géneros policial y de ficción autobiográfica.

De este modo, su incursión en el *noir* nace como consecuencia del escenario de reconocimiento literario y mediático de mediados de la década de 1980, en donde buscó acercarse a un tipo de público más allá de los cenáculos clásicos de la ciencia ficción o de la *hard science fiction* (*hard sf*) —cómo lo definiría Martin Amis—⁹. Pese a su intención de consolidarse como un superventas, el público de Ballard no varió demasiado de aquellos que lo habían acompañado en sus inicios, por lo que sus novelas policiacas fueron “intentos frustrados de *superventas* de un escritor que de alguna forma errática intuía por donde iban a ir los tiros” (García Guirado y Navarra 123).

En este sentido, hay que señalar que Ballard es un escritor de lectura ardua. Mientras sus relatos muestran un estilo más compacto, sus novelas se configuran como cuentos extendidos y son más complejos de asimilar por un lector medio. Muchos de sus defensores reconocen la relectura de sus

8 *The Unlimited Dream Company* (*Compañía de sueños ilimitada*, 1979); *Hello America* (*Hola América*, 1981); y el volumen de relatos *Myths of the Near Future* (*Mitos del futuro próximo*, 1982).

9 Pese a que Martin Amis se refiere a la obra de Ballard como “ciencia ficción dura”, en realidad es un subgénero de esta relacionado con el rigor científico asociado a novelas de escritores como Arthur C. Clarke (1917-2008) y Stanislav Lem (1921-2006) entre otros. En este sentido, J. G. Ballard no se consideraría un escritor *hard sf* más allá de la licencia de Amis (Westfahl 157-175).

textos para comprender una obra que se configura, por influencia de la obra de Graham Greene (1904-1991), como un espacio del inconsciente. Ballard consideraba que el público rechazaba sus novelas por ser imaginativas y porque exigían que los lectores dudaran de sus certezas (Ronnov-Jessen). El escritor concebía sus obras como una prolongación del lenguaje científico, determinado por los dos años que estudió medicina en Cambridge y por su trabajo en una revista de divulgación científica previo a su ocupación de escritor a tiempo completo. Como escribe Jordi Costa, Ballard es “un poeta que escribe como un forense. Alguien que recuerda, narra y trenza una ficción como quien realiza la autopsia de sí mismo” (Costa 159).

Sus *noirs* se sitúan dentro del artificio policiaco, pero sus temáticas constituyen un desplazamiento de la violencia comunitaria —“reciclando personajes, tramas y temas con un rigor sin parangón” (Wilson 146)—, que tuvo su precedente en *Rascacielos*, obra clásica de la denominada época de “hormigón y metal” (Matthews 123) con referencias al surrealismo.¹⁰ Ballard reconoció durante su adolescencia la impronta de Freud y el surrealismo, de los que comprendió “que la religión es un sinsentido, que los seres humanos disfrutaban infringiendo crueldad y que nuestra especie es propensa y puede coexistir con los absurdos más grotescos” (Hitchens 114). De este modo, su literatura fue un intento de trasplantar los mundos oníricos y la fascinación por la pintura de la vanguardia encabezada por André Bretón (1896-1966) que definió como la auténtica “iconografía del espacio interior” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 104).¹¹ Por ello, en su condición de último surrealista o intérprete del movimiento, el escritor señalaba la descomposición del mundo de la burguesía, al igual que lo había presentado Luis Buñuel (1900-1983) en *El ángel exterminador* (1962). J. G. Ballard

10 “Esta novela [...] es un reflejo de lo que ocurría en Inglaterra durante esos años: la tendencia al hormigón que imperaba en esa época [...] y es más que probable que Antony Royal [...] se basara en Ernó Goldfinger, el arquitecto de la torre Balforn en Poplar y de la torre Trelick en Kensington” (Beuman 8).

11 La única excentricidad que J. G. Ballard se permitió con las ventas derivadas de *El imperio de sol* y de sus derechos cinematográficos fue una reproducción del cuadro destruido *Le Miroir* (*El espejo*, 1988) de Paul Delvaux (1897-1994), realizada por la pintora norteamericana Brigid Marlin (n. 1936): “un singular acto de amor hacia la pintura surrealista: la recuperación de una pintura perdida para siempre [...] presidía el comedor de su residencia en Shepperton [...]. Brigid Martin es también la autora del retrato de J. G. Ballard que forma parte de la colección de la National Portrait Gallery de Londres” (Costa 60).

fue un escritor visual, ya que siempre consideró su débito al surrealismo pictórico —algo menos que al surrealismo cinematográfico— mientras que estuvo completamente desinteresado por su literatura. Pese a que no se refiere específicamente a *El ángel exterminador*, que conocía como todo apasionado del surrealismo, la película de Buñuel constituye uno de los grandes núcleos temáticos en los que se inspira su obra última.

La novela corta *Furia feroz* establece una terrorífica y admonitoria metáfora sobre la represión de las sociedades modernas y la búsqueda de libertad mediante la violencia indiscriminada. El narrador, un psiquiatra encargado de desentrañar varios crímenes, establece que estos fueron actos de rebelión violenta, una desesperada revuelta contra la atrofia emocional y espiritual de una comunidad sobreprotectora y opresora.

Noches de cocaína y *Super-Cannes* son el irónico resultado del análisis con que describe el comportamiento de las comunidades británicas en las exclusivas urbanizaciones de recreo en la costa mediterránea, “espacios textuales heterotópicos en los que se superponen diversos discursos utópicos” (Cord 134). El escritor, como lúcido intérprete de las babélicas estructuras estudiadas en los años setenta por Reyner Banham (1922-1988), con sus generosas dosis de cemento y que tanta importancia van a tener en su transcripción literaria, consideraba que la costa mediterránea sería un *grand Trip* de más de tres mil kilómetros de largo por trescientos de ancho,¹² que contendría espacios de lujo y resorts para los suburbios del alma que derivarían en el aburrimiento absoluto.

Ballard pensaba que en ellos nunca surgiría nada nuevo, que no habría escapatoria posible y convertirían al Viejo Continente —que Ballard identificaba irremediabilmente con el pasado— en “el futuro de Europa. Dentro de poco todo será como esto” (Ballard, *Noches de cocaína* 23). Esa aproximación al género policiaco es la excusa para investigar la psicología profunda de los paraísos artificiales tras cuyas fachadas impolutas se esconden historias terroríficas. De hecho, en ambas novelas existe una ley del silencio que se convierte en el escollo principal para esclarecer los hechos y que será

12 Una idea que Ballard parece extraer del *Monumento continuo* (1969) del grupo de arquitectura radical Superstudio (1966-1978) en el que la presunta utopía señala las contradicciones y la homogenización del capitalismo avanzado. Una idea similar, aunque desligada de la poética de los *radicals* italianos, se está desarrollando en The Line, una ciudad futurista en Arabia Saudí con 170 km de longitud y 200 km de anchura, ubicada a quinientos metros sobre el nivel del mar.

determinante para su desarrollo. *Noches de cocaína* y *Super-Cannes* son la prefiguración pesimista con la que el escritor observaba el futuro. Pero la paradoja ballardiana persiste irónicamente: *Noches de cocaína* se publicitó como lectura de playa y tuvo éxito entre el público que la novela satirizaba (Capanna, *El tiempo desolado* 81).

Por su parte, *Milenio negro* y *Bienvenidos a Metro-Centre* plantean una escala mayor en la intensidad de la rebelión contra el sistema de las clases medias. Si en las novelas anteriores las comunidades establecen una relación pasiva con el entorno, en estas dos obras el final de la imaginación provoca una respuesta determinada por la falta de estímulos. En *Milenio negro* la gentrificación de los barrios urbanos y los inasumibles costos de mantenimiento incitan la reacción violenta contra un sistema que despretege y ataca a los residentes. Además, la embestida no solo es contra los elementos residenciales y urbanos de los que pretenden ser expulsados, sino contra los símbolos culturales que definen su propia historia, como si se quisiera reducir el contexto cultural a una tabula rasa sobre la cual edificar nuevos parámetros relacionales y de comportamiento. En *Bienvenidos a Metro-Centre*, Ballard desarrolla un vehemente discurso contra el capitalismo tardío como forma de vida, en el que arremete contra los templos del consumo y los modelos de comportamiento derivados de ellos. El definitivo destierro de la imaginación lleva a nuevas formas de capitalismo, como la focalización en el deporte durante el tiempo de ocio que el escritor consideraba una forma de fascistización de las sociedades modernas.

Como sostiene Mariacristina Grande, dichas novelas se proyectan como una escapatoria del sinsentido que provoca una rabia explosiva “contra la condición de muerte en vida caracterizada por la represión psicológica y la construcción social contra la cual los psicópatas [...] se perfilan como los únicos elementos en grado de imaginar y concebir la presunta sanidad mental” (7).

La masacre de Pangbourne Village

El primer libro de la serie es la ficción distópica *Furia feroz* publicada en 1988 entre *El imperio del sol* y *La bondad de las mujeres*. Es un relato apocalíptico narrado con un estilo fragmentario similar a sus textos experimentales. Además, está relacionado con la violencia sin sentido latente en la trilogía urbana compuesta por *Crash*; *Concrete Island* (*La isla de cemento*, 1974) y

Rascacielos (1975). En este sentido, *Furia feroz* enlaza sus primeros cuentos y novelas con los relatos policiales de su última etapa.

Al igual que en los libros de la “catástrofe acogedora”¹³ en los cuales quedan patentes las similitudes con Joseph Conrad (1857-1924), *Furia feroz* está levemente inspirada en *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*, 1954) de William Golding, puesto que sus protagonistas son muchachos que desarrollan una violencia extrema. Del mismo modo, el argumento tiene cierta relación con los asesinatos masivos de las *high schools* y los campus universitarios norteamericanos reflejados en el universo mediático y en películas como *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore o *Elephant* (2003) de Gus Van Sant.

El libro transcribe los diarios forenses del psiquiatra Richard Grenville que pretenden esclarecer la masacre y el secuestro de Pangbourne Village.¹⁴ En ese exclusivo complejo residencial de los suburbios londinenses han sido asesinados sus treinta y dos residentes, cuyos trece hijos han desaparecido sin dejar rastro. Grenville analiza el material de vigilancia de la urbanización que describe como “elegante y civilizada, una escena del crimen esperando a que se cometiera el asesinato” (Ballard, *Furia feroz* 11).¹⁵ El psiquiatra, al igual que las autoridades, observa la precisión de la matanza y la ausencia de pruebas. Con una extraordinaria frialdad narrativa, Grenville extracta las teorías del crimen en las que descarta la participación de un psicópata por su impulsividad, considerando la participación de grupos terroristas herederos de la Baader-Meinhof o de las Brigadas Rojas.

El sensacionalismo mediático —una presencia constante y obsesiva en el universo ballardiano— da pábulo a las teorías más descabelladas, algo que Grenville descarta en su primera visita a Pangbourne Village, puesto que observa que la urbanización era una cárcel para el espíritu. Es precisamente en la casa de los psiquiatras asesinados donde vislumbra la primera pista: bajo la pornografía de los adolescentes se acumulan catálogos de armas de

13 *The Wind from Nowhere* (*Huracán cósmico / El viento de la nada*, 1966); *The Drowned World* (*El mundo sumergido*, 1964); *The Drought* (*La sequía*, 1964) y *The Crystal World* (*El mundo de cristal*, 1966).

14 Como apunta Ballard el “pequeño pueblo de Berkshire está a ocho kilómetros al noroeste de Reading y aproximadamente a cuarenta y cinco kilómetros al oeste de Londres” (2005: 21). En la actualidad Berkshire cuenta con aproximadamente cuatro mil habitantes.

15 Esta definición parece la transcripción literaria de *L'Assassin menacé* (*El asesino amenazado*, 1927) de René Magritte (1898-1967).

fuego que refrendan su interés por ellas y su deseo de “escapar de la atrofia imaginativa” (Wilson 149) que les aprisionaba irremediablemente.

La aparición de una de las niñas parece arrojar luz al caso, pero siembra más desconcierto cuando es secuestrada por dos desconocidos tras una violenta refriega. Grenville está convencido de que los asesinatos han sido cometidos por los muchachos, algo tan descabellado que le resta verosimilitud a su teoría, definiendo el acto como “una rebelión desesperada desde el punto de vista de los niños, un acto de tiranicidio masivo” (Ballard, *Furia feroz* 81).

Cinco años después, cuando los ecos de la masacre son solo un recuerdo, Grenville reconoce que los antiguos crímenes de Pangbourne Village comparten el mismo *modus operandi* que los atentados contra una exprimera ministra del país. La represión de la seguridad absoluta, multiplicada desde los condominios cerrados a las políticas de control estatal, derivan en la organización de la locura en busca de la libertad y de una condición de rebeldía que dé sentido a la existencia.

Furia feroz contiene gran parte de los elementos que van a concretarse en las últimas cuatro novelas de J.G. Ballard. La suburbanización de Shepperton lo lleva a imaginar los complejos periféricos aislados para no contaminarse por el exterior, que constituyen una especie de escisión espiritual, y en los cuales Ballard plasma su obsesión por la congelación del tiempo: “Los residentes habían eliminado tanto el pasado como el futuro, y a pesar de todas sus actividades existía en un mundo civilizado sin acontecimientos. En cierto sentido, los niños habían dado cuerda de los relojes de la vida real” (Ballard, *Furia feroz* 88). Como relata, en la urbanización, “todo resulta extrañamente aséptico, desprovisto de cualquier emoción, y uno tiene la sensación de estar visitando un conjunto de laboratorios en un parque científico de alta tecnología donde no se emplean operarios humanos” (Ballard, *Furia feroz* 12). Esta descripción anticipa los espacios neutrales de recreo y trabajo de *Noches de Cocaína* y *Super-Cannes*.

La experiencia autobiográfica de Ballard es relevante para la construcción del argumento y de los personajes, además de la inclusión de la realidad como mirada en la que conceptualiza el relato. El intento de asesinato de la antigua primera ministra coincide con la figura de Margaret Thatcher (1925-2013), una de sus declaradas obsesiones mediáticas,¹⁶ que había abandonado

16 En su “Credo” (1984) J. G. Ballard apunta: “Creo en la misteriosa belleza de Margaret Thatcher, en el arco de sus orificios nasales y en el brillo de su labio inferior; en la

el gobierno dos años antes de que Ballard escribiera la novela corta. En este sentido, la realidad nutre la ficción, cuestionando a las sociedades que han alumbrado vástagos que se rebelan contra el mundo que los amaba, planteando interrogantes incómodos y respuestas más retorcidas todavía.

El valle de la muerte cerebral

Publicada en 1996, el argumento de *Noches de cocaína* es el de un thriller clásico: Charles Prentice, un reconocido escritor de guías de viaje, llega al sur de España para esclarecer la muerte de tres miembros de la familia Hollinger y de otras dos personas; crímenes de los que se autoinculpa su hermano Frank, quien había sido hasta ese momento el eficiente director del Club Náutico Estrella de Mar, un complejo residencial de lujo en la Costa del Sol.

Prentice, las autoridades y prácticamente todas las personas que rodean al criminal confeso están convencidas de su inocencia, algo que contrasta con la obstinada actitud de Frank de arrogarse la autoría del crimen. Con la intención de descubrir la verdadera naturaleza de los acontecimientos, Prentice va profundizando en la psicología de los habitantes de Estrella de Mar, así como en las condiciones que rigen el extraño espacio de vacaciones. Aunque le recomiendan que abandone sus pesquisas, Prentice no cesa ni se amedrenta con los intentos de asesinato que sufre. Cada uno de sus actos se permeabiliza en la poderosa atracción de los espacios vacacionales de Estrella de Mar y Costasol.

La idea de una esfera ficticia o un *no lugar*, en el sentido teorizado por Marc Augé (1935-2023), coincide con la biografía del protagonista que ha pasado su vida en vuelos largos entre Yakarta y Papeete, además de realizar un trabajo que le ha permitido reconocer esos espacios de ficción. La vida de Prentice consiste metafóricamente en cruzar fronteras y descubrir sus posibilidades, algo que se convierte en el factótum de su aventura en Estrella de Mar y en Costasol. Prentice identifica la costa del sur de España como una topografía condicionada por las urbanizaciones turísticas de inversores foráneos:

melancolía de los conscriptos argentinos heridos; en las angustiadas sonrisas del personal de las gasolineras; en el sueño mío donde ese joven soldado argentino acaricia a Margaret Thatcher en un motel olvidado ante la mirada de un empleado de gasolinera tuberculoso” (Costa 157).

La franja de la costa era una llanura indescriptible de huertas, garajes de tractores y proyectos de mansiones. Pasé por un parque acuático a medio terminar, con lagos excavados como cráteres lunares [...] Los campos de golf empezaron a multiplicarse como los síntomas de un cáncer hipertrofiado en una pradera. Los pueblos andaluces presidían los greens y las fairways, aldeas fortificadas que guardaban prados de hierba; pero en realidad, estos municipios en miniatura eran urbanizaciones construidas deliberadamente y financiadas por especuladores inmobiliarios suizos y alemanes, no casas de invierno de pastores locales, sino de publicistas de Dusseldorf y ejecutivos de televisión de Zúrich. (Ballard, *Noches de cocaína* 15)

A la vez que intenta desentrañar lo que hay detrás de la utópica urbanización, Prentice se ve absorbido por su magnética iconosfera, convirtiéndose en otro figurante del ejercicio de simulación. Prentice cree que debe permeabilizarse con Estrella de Mar, desentrañar su espíritu, “introducirme en sus sueños [...] esperando fielmente a que él [Frank Prentice] regresase” (Ballard, *Noches de cocaína* 89), lo que termina diluyendo su personalidad y su primigenia resistencia a la urbanización para conformarse como parte del engranaje del lugar.

Como reconoce el protagonista, “la gente de la residencia no sólo había viajado a los más profundo del aburrimiento, sino que había decidido que se sentía a gusto en ese escenario” (Ballard, *Noches de cocaína* 274). Y esa vida sin conflictos subvierte la pretensión de abandonarse a sus deseos más íntimos, a un registro delictivo que pasa por los narcóticos, la prostitución, la promiscuidad sexual y la delincuencia ligada a los grandes negocios —un argumento relacionado con el contexto de realidad entre crimen y especulación inmobiliaria—. Los privilegiados británicos comandados por el extenista profesional Bobby Crawford —una versión retorcida del Blake de *The Unlimited Dream Company* (*Compañía de sueños ilimitada*)—¹⁷ que adopta el ballardiano rol del “sociópata como santo” (Ballard, *Guía del usuario*

17 “Ballard no nombra a todos sus héroes ociosamente. William Blake fue un escritor y artista del siglo XVIII cuyos dibujos detallados y finamente coloreados transformaban las profecías mitológicas en visiones asombrosas. Su poesía beatífica describía la transmutación de la materia terrenal en espíritu trascendente. El Blake de Ballard opera como si fuera el poeta-pintor encarnado en la ficción fantástica, deleitándose con la ‘temible simetría’ de la gente del pueblo cuando se transmutan en pájaros brillantes en sus sueños” (Goldstein 40).

para el nuevo milenio 322), cometen crímenes en espacios pensados para que no los haya, dando rienda suelta a todo aquello que les ha cercenado el limbo perpetuo de Estrella de Mar, paradigma de “sitios obsesionados con la seguridad a toda costa, con televigilancia, con guardias armados y tarjetas inteligentes, como Estados de máxima seguridad reducidos al tamaño de una aldea” (Cabrera y Pranger 30).

Las urbanizaciones cerradas constituyen elementos de una anormalidad celosamente vigilada, donde el escritor utiliza —como en el resto de su obra— poderosos símiles visuales como las *Carceri d'invenzione*, las prisiones imaginarias de Giovanni Battista Piranesi, una alegoría del laberinto existencial que fascinó igualmente las *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges. A través de su protagonista, el fabulador británico relata la clonación mundial de los espacios de ocio e incluso se refiere a Arcosanti¹⁸ como uno de los primeros experimentos urbanísticos del futuro;

el puesto de avanzada del día después, levantado por Paolo Soleri en el desierto de Arizona [...], una arquitectura dedicada a la abolición del tiempo, acorde con el envejecimiento de la población retirada y con un mundo incluso más amplio que también esperaba envejecer. (Ballard, *Noches de cocaína* 35)

Esa condición le sirve a Ballard para desarrollar la conciencia de la muerte en espacios que la destierran premeditadamente. Como reconoce el protagonista, el tiempo había muerto antes de su llegada, un tiempo continuo determinado por la *lux aeterna* que emite el sol en el sur de España y que se amplifica en Estrella de Mar puesto que “se diseñó intencionada y cuidadosamente para producir una sensación de intemporalidad” (Škobo y Đukić 7). La ausencia de los relojes en Estrella de Mar resume la intención de apoderarse de un cuarto mundo, una metáfora de la inutilidad del tiempo cronológico representado por el intervalo derretido de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí. Fuera del tiempo y con ritmos biológicos alterados, los moradores británicos tienen problemas

18 “A partir de 1965 desarrolla Arcosanti, una ciudad basada en las arcologías cerca de Phoenix, sobre una concesión de terreno protegido, con sistemas autónomos de tecnología limpia y extensión de Cosanti. Desde las primeras estructuras se han realizado anexos como el proyecto de 2001, destinado a 5000 habitantes, plano para la tercera fase de la ciudad” (Mancebo Roca 1386).

de sueño que combaten con el uso masivo de narcóticos para transformarse en los sonámbulos de su propio paraíso.

En Estrella de Mar “la muerte era la única franquicia concedida a los españoles” (Ballard, *Noches de cocaína* 74) y los funerales adquirirían una función simbólica que no era otra que la de trascender fronteras —como el propio Prentice describe en sus desplazamientos aéreos—: “Los funerales celebran el cruce de otra frontera, en muchos sentidos el más formal y prolongado de todos” (Ballard, *Noches de cocaína* 66). Ese simbólico ritual de paso es el que finalmente acomete el protagonista absorbido por Estrella de Mar y Costasol. Cuando Prentice sabe a ciencia cierta que “el presente invasor ha consumado la muerte del afecto” (Capanna, *El tiempo desolado* 195) y que, al igual que su hermano, ha sido devorado por esa distopía, no solo es incapaz de defenderse, sino que se convierte en otro chivo expiatorio asumiendo un crimen¹⁹ que no ha cometido para perpetuar ese modelo de felicidad hipotética “mientras los sindicatos de la culpa continuaran alimentando ese sueño” (Ballard, *Noches de cocaína* 379).

Palacios de sueños y pesadillas

Publicada en el 2000, *Super-Cannes* continúa la estela argumental de *Noches de cocaína* retroalimentándose en mundos estructurados sobre un exceso de sentido común que terminan transustanciándose en espacios de pesadilla. Ballard establece la acción en Antibes-les Pines, la primera ciudad inteligente de la Riviera, un complejo tecnológico al noreste de Cannes en la Cosa Azul, sobre el que había escrito una reseña con el fondo de las escenográficas pinturas de Edward Hopper para *The Guardian*, “Under the Voyeur’s Gaze” (“En la mira del voyeur”, 1989). El escritor resaltaba la desaparición del paraíso de los Bonnard, Matisse y Picasso, del arte moderno como elemento terminal, para la creación de la nueva utopía arquitectónica y sociológica del trabajo masivo,

Los 10.000 habitantes en sus apartamentos y oficinas de alta tecnología harán las veces de un “laboratorio de ideas” para las ciudades del futuro,

19 “En *Noches de cocaína*, por ejemplo, el término “sacrificio” opera como eufemismo de “asesinato” haciendo referencia a las funciones del acto de sacrificio que, como apunta Bataille [...] permite el refuerzo del grupo” (Grande 73).

en el que “la tecnología será puesta al servicio de la felicidad”. Cables de fibra óptica y redes telemétricas transmitirán bancos de datos y servicios de información a cada apartamento, junto a las más avanzadas medidas contra incendios y para la seguridad [...] habrá una televigilancia médica individual en contacto directo con el hospital más cercano. (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 79).

La novela se focaliza en Paul Sinclair, un piloto convaleciente de un accidente de aviación con unas perversas prótesis ortopédicas —¿un guiño al caparazón protésico de Gabrielle (Rosana Arquette) en la película de Cronenberg?— y director de una editorial de libros de aviación que se traslada temporalmente con su mujer, la pediatra Jane Sinclair, a Edén-Olimpia, un parque tecnológico de lujo, el Silicon Valley de la Riviera francesa. El frenético ritmo de vida del Edén-Olimpia hace que nazcan muy pocos niños, por lo que Jane se dedicará a los experimentos inmunológicos. El ocioso Paul, que en ciertos momentos se asemeja al LB Jefferies (James Steward) de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), comenzará a investigar a David Greenwood, médico predecesor de su mujer en Edén-Olimpia, quien había asesinado a diez personas antes de suicidarse. Mientras Paul investiga, el matrimonio comienza a resquebrajarse debido al absorbente trabajo de Jane y a la aparición de terceras personas. Pese a las condiciones de bienestar máximo del complejo en el que el trabajo es el supremo placer, Paul descubre que sus moradores tienen un alto grado de estrés y casi todos padecen insomnio.

Bajo la superficie del paraíso laboral del siglo XXI, subyace un mundo clandestino definido por la droga, la delincuencia y una violencia programada que constituye la válvula de escape de los ejecutivos del Edén-Olimpia y que da sentido a sus vidas. Además, esa violencia se ejerce en contra de los más desfavorecidos en los cinturones de pobreza que rodean el oropel tecnológico; se trata de hechos delictivos camuflados por la policía o pagados por las propias corporaciones que establecen una llamada de advertencia al fascismo de nuevo cuño que estaba surgiendo en Europa.

Detrás de esos comportamientos violentos se encuentra la figura del psiquiatra Wilder Penrose, un hombre próspero y amable que tiene predilección por la organización del caos y el desarrollo de la locura como alternativa a la muerte del afecto: “En una sociedad donde prima la cordura

—afirma Penrose— la única libertad es la locura. La psicopatología latente es nuestra última reserva natural, un lugar de refugio para la mente en peligro de extinción” (Ballard, *Super-Cannes* 259). Penrose explora las vías psicopatológicas para socializar a las personas y organizarlas en grupos de apoyo mutuo.

Paul Sinclair, como Charles Prentice, se permeabiliza con Edén-Olimpia hasta descubrir que forma parte del experimento de control y violencia de Penrose. Sinclair adopta el rol mesiánico de David Greenwood, pero a diferencia de Prentice, Sinclair es impredecible y, lejos de escapar del conglomerado empresarial, acepta su inmoción en pro del desenmascaramiento del psiquiatra: suplanta a Greenwood para demoler el plácido sueño de los habitantes y los turistas de Cannes parapetados en la seguridad de sus balcones con vistas al mar.

Dividido en tres partes, *Super-Cannes* se estructura en capítulos que se asemejan a una secuencia onírica, en la que sus personajes se confunden en los escenarios surrealistas del Edén-Olimpia. Cannes, por otra parte, es una enorme ficción que se ha metamorfoseado desde finales del siglo XIX como un escenario dominado por el simulacro: su festival de cine. El nivel de abstracción es tan poderoso que los personajes conocen cierta felicidad condicionada por el entorno, en el que se reconocen felices, como extras en una película de turistas.

Ballard aboga por la transformación de la costa europea en un espacio de ciencia ficción en el que “la metamorfosis del paisaje y la psique han cambiado hasta tal punto que coinciden” (Škobo y Đukić 2). El prólogo señala algunos lugares caracterizados por el extrañamiento del paisaje, como la casa de Pierre Cardin —diseñada por Antti Lovag a principios de los ochenta— o las similitudes de Port-la-Galère con la obra de Antonio Gaudí. Esa ficción se desarrolla en los estudios de Frank Gehry y Richard Neutra, quienes con sus arquitecturas de titanio²⁰ y cristal concretan el futuro imaginado por Le Corbusier en la Ville Radieuse (1932), un proyecto totalitario que aniquilaba

20 Diseñado por el Frank Gehry, el Museo Guggenheim Bilbao se inauguró en 1997. Una de sus características es su revestimiento con placas plegadas de titanio, una fenomenología constructiva cara y escasamente funcional. Su éxito significó el triunfo de la uniformidad cultural a partir de la hegemonía norteamericana, a través del franquiciado museístico que ha tenido diferentes versiones en otros modelos implementados por todo el mundo. Pese a su incontestable éxito, el proyecto y ejecución, además de su poder cultural, proyectaron más sombras que luces (Zulaika).

el pasado y sus vestigios. La Riviera se convertiría en un laboratorio de futuro que apuntaba las tesis del escritor, un suburbio de “barrios ultramodernos que tienen un BMW y un barco en cada unidad, el ideal de la clase media dirigente, con su mansión y su jardín” (Goldstein 38-40) y que construyen, en su dimensión específica, una arqueología del futuro:

Dentro de diez mil años, mucho después de que la Costa Azul haya sido abandonada, los primeros exploradores del futuro se preguntarán qué son esos hoyos vacíos, con frescos erosionados de tritones y peces, inexplicablemente distribuidos por las laderas de las montañas como relojes de sol o altares de una religión extraña inventada por una raza de géometras visionarios. (Ballard, *Super-Cannes* 15)

De este modo, el mundo de Edén-Olimpia se convierte en una metáfora de *Alice in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*, 1864) en el que la lógica la establecen los dementes. De hecho, David Greenwood sentía devoción por el personaje de Lewis Carroll, uno de los antecedentes más queridos de los surrealistas, y actúa como un cuerdo en el mundo de pánico diseñado por Penrose. Al fin y al cabo, Greenwood busca subvertir esa lógica de la violencia en la que el psiquiatra observa que las “muertes sin sentido que hacen que la vida parezca aún más misteriosa” (Ballard, *Super-Cannes* 238).

Como *Noches de cocaína*, *Super-Cannes* establece una serie de patrones como el hastío absoluto y, con ello, la muerte cerebral de sus habitantes. “El clima mental que reinaba en el Edén-Olimpia —relata Ballard— nunca variaba, el termostato moral estaba fijado en algún lugar entre el deber y la precaución. La emoción se desvanecía de nuestras vidas y causaba una parálisis que hacía palidecer al sol” (Ballard, *Super-Cannes* 81). Se percibe un presente absoluto en el que el tiempo cronológico ha dejado de tener sentido y se convierte en una ventana a nuevas perspectivas psicológicas: “en Antibes-les-Pins el tiempo se ha detenido. Pero los muertos entran en nuestras mentes cuando se les antoja” (Ballard, *Super-Cannes* 319). Los turistas se desplazan para conocer las mismas ciudades clonadas y tematizadas, lo cual está en relación con la advertencia de mesías de la catástrofe: “los Adolf Hitler y Pol Pot del futuro ya no vendrán del desierto, sino de los centros comerciales y complejos industriales corporativos” (Ballard, *Super-Cannes* 251).

Apocalipsis tapizado

El terrorismo como elemento de subversión y utopía había estado implícito en la obra de J. G. Ballard desde el giro nihilista de la “novela condensada” de *The Atrocity Exhibition* (*La exhibición de atrocidades*, 1970) y de *Crash*, que actuaban como catalizadores (Ferris 131), exorcizando tanto el asesinato de John F. Kennedy como la muerte de su mujer en 1964.²¹ Si la primera eran fuegos artificiales, *Crash* “era un ataque a la realidad ejecutado por mil bombarderos” (Ballard, *Milagros de vida* 201). En ellas, la tragedia y sus connotaciones de liberación sexual proponían conferir un sentido a la desdicha. Además, Ballard seguía condicionando su literatura a las imágenes, como una manera de invocar su autoproclamado complejo de pintor frustrado (Ferris 131) y afirmar, por ejemplo, que el televisivo asesinato de Kennedy constituía el equivalente a la Capilla Sixtina del siglo xx.

Las revueltas terroristas de la clase media constituyen el argumento de su penúltima novela, *Milenio negro*. Publicado en 2003, en el libro aparece implícita la psicosis colectiva del 11S de 2001, un ataque que golpeó por segunda vez en su historia a los Estados Unidos en su territorio. El atentado a las Torres Gemelas estaba ligado al de la base norteamericana de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, hecho íntimamente vinculado a la biografía del escritor y a su literatura.²² Del mismo modo, el 11S constituía la materialización de sus profecías en las que el terrorismo concluía simbólicamente el siglo pasado: “El ataque al World Trade Center en 2001 fue un valiente intento de liberar a Norteamérica del siglo xx [...], un acto sin sentido. Y ése era el propósito” (Ballard, *Milenio negro* 138). Al igual que para Walter Benjamin (1892-1940), el siglo de Ballard se conformaba como una sucesión de catástrofes que habían

21 “La muerte de Miriam volvió a unirme a todos los chinos sin nombre que habían muerto durante la Segunda Guerra Mundial [...] Volvieron a mi memoria imágenes de los arrozales blanquecinos, así como la luz perlada que se había posado sobre Lunghua tras la explosión de la bomba atómica en Nagasaki. Kennedy había mirado a Jrushev cara a cara durante la crisis de los misiles de Cuba, pero los bombarderos norteamericanos seguían estacionados bajo el denudo firmamento de Cambridgeshire y el reino de la luz esperaba el nacimiento entre las pistas de hormigón rodeadas de marjales” (Ballard, *La bondad de las mujeres* 178-179).

22 “La víspera de Pearl Harbor” (Ballard, *El impero del sol* 11-20); “Intentos de fuga” (Ballard, *La bondad de las mujeres* 33-52); “El ataque de Pearl Harbor” (Ballard, *Milagros de vida* 54-61) y “De Shanghái a Shepperton” y “Recuerdos del sol naciente” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 205-218 y 327-340).

llegado a su cénit con las detonaciones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, un siglo transitado por durmientes cuya percepción de la realidad había sido alterada definitivamente. En la novela está implícita la idea de acabar con el siglo xx, puesto que moldeaba el pensamiento y el comportamiento humano, la idea de barrer sus escombros y partir de cero:

Guerras genocidas, medio mundo en la miseria y la otra mitad caminando como un sonámbulo por su propia muerte cerebral. Le compramos sus sueños baratos y ahora no podemos despertar. Todos esos hipermercados y esas comunidades valladas. Una vez que se cierran las puertas, es imposible salir. (Ballard, *Milenio negro* 65-66)

El libro es una crítica feroz al Londres de diseño, presentado como otra ciudad impersonal concebida por arquitectos estrella. “*Millenium People*” es el irónico título de la novela en inglés que alude a las grandes transformaciones urbanísticas de la capital inglesa, tales como el London Eye, el Puente del Milenio y The Gherkin de Foster & Partners, así como la Tate Modern de Herzog & de Meuron, descrita como una

pomposa estructura, más búnker que museo y que Albert Speer habría aprobado sin reservas [...] Aquello era la exposición de arte como espectáculo de un Führer, una primera señal, quizá, de que las clases medias se estaban volcando hacia el fascismo. (Ballard, *Milenio negro* 178-179)

Al igual que el resto de los *noirs* de J. G. Ballard, *Milenio negro* es una sucesión de elementos arquetípicos en su literatura última. El protagonista, el psicólogo David Markham, es una especie de testigo ballardiano y, a la vez, un inconsciente infiltrado policial que intenta esclarecer la muerte de su exmujer en un atentado en Heathrow. Del mismo modo, Markham se ve absorbido por la tensa atmósfera que emana de los hechos que intenta esclarecer, simpatizando con la muerte de su exesposa a partir de la revolución de las clases medias de Chelsea Marina. Los actos de terrorismo encabezados por el desacreditado pediatra Robert Gould inician un periplo de violencia visceral que termina atentando contra los símbolos económicos y culturales hasta el momento inamovibles.

Narrada en *flashback* por Markham, el argumento establece un paralelismo entre las comunidades de Chelsea Marina y Celebration en Florida. Sally, su pareja actual, una minusválida que conserva intacta su belleza, desea ir a un congreso en la ciudad diseñada por la corporación Disney, una grotesca combinación entre posmodernidad y sueños de dibujos animados. La perspectiva de visitar una ciudad en la que no se concibe la muerte termina abruptamente con el atentado en la Terminal 2 del aeropuerto londinense. Como en el cuento de Alicia, los dementes son los otros: “Algunas personas están locas, nosotros estamos bien” (Ballard, *Milenio negro* 21).

El detonante de la revolución en Chelsea Marina se debe al precio del aparcamiento que incrementa los costes de una comunidad sin apenas mantenimiento. La idea, según los vecinos, es forzar a los habitantes a abandonar sus casas, derribarlas y convertirlas en comunidades de lujo diseñadas por Norman Foster y Richard Rogers. La capacidad profética de Ballard vislumbra las transformaciones derivadas del turismo de masas y la gentrificación de los centros históricos que convierten las ciudades en una experiencia tematizada:

El turismo es el gran soporífero. Un enorme timo que despierta en la gente la peligrosa idea de que hay algo interesante en su vida. Es el juego de las sillas al revés. Cada vez que para el hilo musical, la gente se levanta y baila alrededor del plantea y se agregan más sillas al círculo, más puertos deportivos y hoteles Marriott, de manera que todo el mundo cree que está ganando. (Ballard, *Milenio negro* 57)

La revolución de la clase media comienza puntual, ligera de equipaje, con una ducha y un capuchino antes de llegar a su estación de Finlandia. Como preconiza Robert Gould, la violencia da sentido a vidas que carecen de ella como una autoexploración psicológica radical. Penetrar en ella es hacerlo en el ignoto corazón de las tinieblas donde conocen las zonas de miseria extrema de la clase media. Del mismo modo, se pretenden aniquilar los sueños del siglo xx. Cuando Markham le espeta a Kay Churchill el sinsentido de eliminar los testigos audiovisuales del siglo xx, esta le replica que lo envenenaron todo: “Los sueños —para David Markham— morían de muertes diferentes, saliendo de nuestras vidas por puertas inesperadas” (Ballard, *Milenio negro* 118).

Los imaginarios artísticos y mediáticos, así como la confusión entre realidad mediatizada y ficción son constantes en toda la novela. Sally está fascinada por la figura de Frida Kahlo, pero más que por la pintura, por la curiosa obsesión de la naturaleza fortuita de los accidentes y sus consecuencias —en otra alegoría que nos lleva a su novela *Crash*—. David Markham permanece atrapado en los recuerdos de los melodramas que había visto con su mujer en el National Film Theater, que se amplifican con las ficciones de la profesora de cine Kay Churchill, cuya obsesión por Bresson y Kurosawa solo sirve para mitigar su tristeza. La revisión de los clásicos de Churchill lleva a Markham a recordar la afición por el cine de su exmujer, pero también a la paradoja de que su difunta esposa fuera protagonista de la grabación de un aficionado.

No hay pasado ni hay futuro y todo acto es una huida de lo real. La rebelión de Chelsea Marina se focaliza en el ataque despiadado a los elementos civilizatorios y los templos de la ilustración como el National Film Theater y la Tate Modern. En este último han muerto tres personas en un atentado, una de ellas un guardia jurado que habría dado la vida por proteger las obras de Damian Hirst en las que el artista encapsula en formaldehído animales perfectamente diseccionados.

Los animales metafísicos de Hirst —una banalizada reflexión sobre la imposibilidad de *pensar* la muerte— son la metáfora de un mundo abandonado por Dios que busca nuevas deidades que ocupen su lugar. Por ello, no es sorprendente que Stephen Dexter sea un sacerdote que duda de Dios y que comprende que la creencia es simplemente parte del mapa mental interior. En eso coincide con el discurso nihilista de Richard Gould:

Nos parece que creemos en Dios, pero estamos aterrados por los misterios de la vida y de la muerte. Somos profundamente egocéntricos, pero no soportamos la idea de finitud de nuestro yo [...] tememos la muerte. Somos un accidente de la naturaleza, pero nos creemos el centro del universo. Estamos a un paso del olvido, pero tenemos la esperanza de ser de algún modo inmortales. (Ballard, *Milenio negro* 138)

El carismático líder afirma el insignificante valor de la vida para resantificar el mundo: “Los dioses han muerto y desconfiamos de nuestros sueños.

Salimos de la nada, miramos un rato y después volvemos a ella” (Ballard, *Milenio negro* 256).

Cuando la rebelión se aplaca y todo vuelve a la normalidad, Ballard propone de nuevo las metáforas del sol. Después de la oscuridad, un sol implacable termina devorándolo todo, un sol sin sombras en el que “los relojes parecieron detenerse y esperar a que el tiempo los alcanzara” (Ballard, *Milenio negro* 282).

El advenimiento del Reino de la Tierra

Los centros comerciales y los espectáculos deportivos, símbolos de la sociedad contemporánea, junto a los comportamientos que generan, conforman el inquietante panorama de *Bienvenidos a Metro-Centre*, la última novela de J. G. Ballard. Publicada en 2006, la insulsa traducción del título no refleja la perversa metáfora del original sobre las relaciones entre consumismo y fascismo, es decir, sobre el nuevo totalitarismo materialista.

Dividida en tres partes, Ballard utiliza el género negro para construir una parábola sobre la peligrosa deriva de las sociedades occidentales, en las que cualquier atisbo de trascendencia ha sido desterrado en favor del consumo sin sentido para mitigar los efectos de las nuevas enfermedades del alma. Mujeres y hombres estarían determinados por el deseo de renovar programáticamente sus bienes como reflejo y construcción de su personalidad, un discurso similar al que expuso Naomi Klein en *No Logo* (2000). El derrumbamiento de las religiones, temática explorada en su anterior novela, lleva aparejada la peste del consumismo. Como indica el escritor, el paraíso se convierte en un infierno de “artículos baratos y sueños todavía más baratos” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 42) y los centros comerciales se transforman en los templos de la nueva religión materialista.

La novela relata la historia de Richard Pearson, un publicista con poca fortuna de la City londinense, que se traslada a la periferia residencial del aeropuerto de Heathrow para investigar la muerte de su padre en un tiroteo en el Metro-Centre de Brooklands en el que murieron tres personas y quince resultaron heridas. La investigación de las autoridades, refrendada por la prensa, indicaba que se trataba de un tiroteo al azar pero, a medida que Pearson descubre los vínculos de su padre con *hooligans* y grupos de extrema derecha, este hecho se va transformando en una conspiración.

Metro-Centre es una especie de gran incubadora que alumbra el sentido de una vida vacía, una catedral del consumo coronada por su gran bóveda de aluminio que amenaza a los residentes a través de su poderoso magnetismo. Además, para amplificar su área de influencia, cuenta con David Cruise, un *showman* manipulador y populista que se convierte en portavoz de la rebelión que sacudirá la periferia de Heathrow y que previamente había estimulado las ventas del complejo, una figura comparable a los mesiánicos personajes de los años treinta con similitudes a los nuevos monstruos populistas de la actualidad:

Como otros demagogos, explotaba los rasgos psicopáticos de su personalidad. Sin embargo, no había salido de las calles amargas y las tabernas de los obreros de Múnich en la época de la depresión, sino de las zonas de invitados de la televisión de la tarde, un hombre sin mensaje que había encontrado su desierto. (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 181)

El centro comercial provee un fascismo blando en el que la única comunidad verdadera es la que emana de este. Cruise se considera un fraude que pretende destruir el viejo orden para crear uno distinto protagonizado por el centro comercial. De hecho, se insertan consignas que afirman la relación con el fascismo europeo, como “El trabajo os hará libres” —*Arbeit macht frei*—, utilizada por los nazis en los accesos de los campos de concentración. El escritor traza los paralelismos entre el trabajo y el consumo, el deporte y la violencia callejera, en los que la locura es la respuesta de los primates superiores cuando los sistemas han colapsado: “una nueva clase de fascismo, un culto a la violencia que nacía de las zonas de hipermercados y de los canales de televisión por cable. La gente estaba tan aburrida que quería algo de dramatismo en su vida” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 300). Cuando se reinstaura el orden anterior, el escritor británico vuelve a sus mitos pretéritos, en los que un culto solar hará innecesario el tiempo cronológico y lo dominará todo.

En *Bienvenidos a Metro-Centre* hay una serie de patrones, como los espacios tangenciales de las ciudades que únicamente se reconocen en espacios mentales y describen el aprecio del escritor por lugares por los que mucha gente tiene sentimientos negativos (Crouch 506). Como observa Pearson, las periferias se configuran como el último gran misterio, “una

región de expansión interurbana, una geografía de aislamiento sensorial, una zona de calzadas dobles y gasolineras, parques empresariales y postes indicadores que apuntaban a Heathrow” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 12).²³ La tematización y el turismo de esos *no lugares* aparecen en el relato, ya que los residentes consideran el aeropuerto y el centro comercial como atracciones turísticas. Las afueras, visibles a través del automóvil, se observan como una “despersonalizada extensión interurbana, un territorio de pesadilla lleno de cámaras policiales y perros de vigilancia, un reino difuso desprovisto de tradición cívica y valores humanos” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 120).

El consumismo como modelo de comportamiento de las sociedades capitalistas es otro de los relatos que explora el libro. Al igual que la periferia, el consumismo establece un patrón misterioso como modelo de conducta humana. Los gurús de la novela lo denominan una práctica “optimista y progresista [...] una nueva forma política de masas” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 102). Comprar es lo único que da sentido a vidas carentes de estímulos y todo lo que las define está determinado por códigos de barras. Del mismo modo, se vincula el consumo al fascismo, adquiriendo una ideología propia en la que se ha reconfigurado el mal y la psicopatología para preservarlo (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 195).

Ballard cartografía modelos como la fascistización del deporte en las sociedades occidentales, un patrón amplificado en su mundialización actual. “Si el deporte desempeña un gran papel en la vida de la gente —escribe— es porque la gente está mortalmente aburrida” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 82). El escritor identifica a los *hooligans* y el fenómeno de las escuadras paramilitares en los grupos uniformados con las camisetas de la cruz de San Jorge. En *Bienvenidos a Metro-Centre*, los disturbios y el gamberrismo de Brooklands están asociados al fútbol como una nueva forma de consumismo: “equipos de fútbol subvencionados, clubes de hinchas, bandas que llevan el paso, luces de estadio que alumbran toda la noche, televisión por cable” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 153). Del mismo modo, reconoce la

23 “Creo que los suburbios son más interesantes de lo que la gente cree. En los suburbios se encuentran vidas descentradas. Las estructuras cívicas normales no existen. Así la gente tiene más libertad para explorar su propia imaginación, sus propias obsesiones” (Sinclair 84).

relación con los símbolos pretéritos —como las legiones romanas— y del inmediato pasado —como los planeadores de Hermann Göring.

La novela explora las temáticas del tiempo, la muerte y la ausencia de Dios en ese presente transaccional. En *Metro-Centre* la ausencia de relojes destierra la idea de la muerte en el centro comercial “que había abolido el tiempo y las estaciones, el pasado y el futuro” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 50). La ausencia de Dios está relacionada con los retratos atomizados de Inocencio X de Francis Bacon (1909-1992), cuyo grito existencial simboliza la terrible conciencia de su propio vacío.

Conclusiones (metáforas de *Vermillion Sands*)

Como reconocía en 1981 Martin Amis, “el talento de J. G. Ballard es uno de los más misteriosos y retorcidos de la moderna ficción inglesa, y, con mucho, el más difícil de clasificar” (95). Por ello sus últimas novelas se pueden leer como la contra utopía de los mundos de ciencia ficción que había concebido en sus relatos tempranos y que se concretaron en el volumen de *Vermillion Sands* (1973). Los relatos que componen esa metrópoli “de presente visionario” (Ballard, *Relatos*, 1), escritos entre 1956 y 1970, se interpretan como un suburbio mental en el que el trabajo es un juego y el juego es el trabajo último. En su primer cuento, “Prima Belladona” (1956), Ballard se refiere al futuro como una gigantesca crisis mundial de aburrimiento (*Relatos* 13); otro cuento, “Studio5, the Stars” (“Estudio 5, las estrellas”, 1961), hace referencia al estado de abatimiento del descanso perpetuo: “muchos de nosotros padecíamos diversos grados de fatiga de playa, ese malestar crónico que destierra a la víctima a un limbo de baños de sol sin fin, gafas de cristales tintados y terrazas vespertinas” (*Relatos* 242), donde cita expresamente los paisajes cosmogónicos de Salvador Dalí; en “The Thousand Dreams of Stellavista” (“Los mil sueños de Stellavista”, 1962) concibe una colonia de estrellas de cine retiradas, delincuentes y cosmopolitas excéntricos en un espacio de ficción que “habría estremecido incluso a un surrealista de la vieja guardia colgado de heroína” (*Relatos* 347); en “The Screen Game” (“El juego de los biombos”, 1963), Ballard señala la atmósfera amenazante que se respira en el ambiente (*Relatos*, 609); finalmente, en “The Cloud-Sculptors of Coral B” (“Los escultores de nubes de Coral D”, 1967), el protagonista

es un piloto retirado que tiene una pierna rota y cuyo anhelo es volver a pilotar (*Relatos* 835).

Estas historias son el germen de los personajes y situaciones que Ballard desarrolló en sus últimas novelas. Como apunta Pablo Capanna, el escritor se focalizó en la proyección imaginativa de las mega estructuras mediterráneas: “el enorme complejo recreativo que iba creciendo a lo largo de la costa mediterránea desde Gibraltar, en España, hasta Glyfada, en Grecia” (*El tiempo desolado* 187). Del mismo modo, la génesis de esos espacios mentales se encuentra en los irónicos relatos “Having a Wonderful Time” (“Pasándolo de maravilla”, 1978) y “The Largest Theme Park in the World” (“El parque temático más grande del mundo”, 1989). El primero, incluido en *Myths of the Near Future* (*Mitos del futuro próximo*, 1982), es un cuento que recoge una serie de misivas de una turista británica que queda atrapada de por vida en un complejo turístico de las Palmas de Gran Canaria, al igual que decenas de miles de turistas centroeuropeos, derivados por sus gobiernos para canalizar el flujo de trabajadores ociosos. Para la protagonista, “el tiempo que confunde con un sueño no es más que el síndrome de Estocolmo de su reclusión en un campo permanente de vacaciones” (Ballard, *Mitos del futuro próximo* 54). El segundo, recopilado en el volumen *War Fever* (*Fiebre de Guerra*, 1990), narra los devastadores efectos de la creación de una Europa sin fronteras ni países en la que cien millones de europeos se dirigen en masa al mediterráneo, creando “el primer sistema totalitario combinado con el ocio” (Ballard, *Relatos* 1227).

Los policiales de Ballard pueden considerarse una especie de cuentos expandidos, donde el *noir* actúa como un recurso para que el autor desarrolle temas que le preocupaban profundamente al final de su vida. En este sentido, *Furia feroz* anticipa sus últimas reflexiones sobre la deshumanización y la obsesión por el control en las sociedades modernas. El escritor establece una perturbadora metáfora sobre la humanidad actual, anticipando el final de la imaginación en el que las infraestructuras, diseñadas para contener y limitar cualquier brote de pensamiento independiente, son fundamentales para ello. Estos incluyen circuitos laborales o vacacionales, condominios cerrados y centros comerciales que eliminan las interpretaciones tradicionales del espacio y el tiempo. Los escenarios ficticios de Ballard existen en un presente absoluto donde el tiempo carece de sentido y el hedonismo y el consumismo se propagan como un virus en comunidades distópicas

por todo el mundo. Este ecosistema de privilegio que lo consume todo se desplaza hacia las clases medias, a través de centros comerciales, refugios de los sueños en cualquier ciudad del planeta.

Para Ballard, el futuro como prefiguración del presente es un espacio sin reglas que ya ha implosionado en las sociedades avanzadas, provocando el colapso y la abolición de su sistema nervioso. Asimismo, ejemplifica la tematización de la vida contemporánea y la eliminación del tiempo reemplazado por un presente perpetuo que fluye en lugares impersonales, definidos como espacios de ficción. Como escribe Mark Fisher, “Ballard describe una traumática generalizada, en la que el poder y la catástrofe se simulan entre sí, volviéndose indistinguibles” (*Constructos flatline* 203). Una dramática admonición que se permeabiliza, si no se ha filtrado definitivamente, en la iconosfera contemporánea.

Obras citadas

- Amis, Martin. *La guerra contra el cliché*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Ballard, James Graham. *Super-Cannes*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- . *Mitos del futuro próximo*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- . *Hola América*. Barcelona, Minotauro, 2003.
- . *Noches de cocaína*. Barcelona, Minotauro, 2003.
- . *Milenio negro*. Barcelona, Minotauro, 2004.
- . *Furia feroz*. Barcelona, Minotauro, 2005.
- . *Bienvenidos a Metro-Centre*. Barcelona, Minotauro, 2008.
- . *La bondad de las mujeres*. Barcelona, DeBolsillo, 2008.
- . *Milagros de vida*. Barcelona, Mondadori, 2008.
- . *Compañía de sueños ilimitada*. Barcelona, Booket, 2009.
- . *Relatos completos*. Barcelona, RBA, 2013.
- . *Rascacielos*. Madrid, Alianza, 2018.
- . *Guía para el usuario para el nuevo milenio*. Buenos Aires, Irrecuperables, 2021.
- . *Relatos, 1*. Madrid, Alianza, 2022.
- Banham, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Baxter, Jeanette (Ed.). *J. G. Ballard*. Londres/Nueva York, Continuum, 2017.
- Beuman, Ned. “Introducción”. *Rascacielos*. Madrid, Alianza, 2018, págs. 7-12.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1996.
- Cabrera, José Luis y Carlos G. Pranger. *Excéntricos en la costa del Sol*. Málaga, LaTérmica, 2021.
- Capanna, Pablo. *J. G. Ballard. El tempo desolado*. Madrid, Alamut, 2009.
- . *J. G. Ballard. Para una autopsia de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2020.
- Cord, Florian. *J. G. Ballard's Politics. Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*. Berlín / Boston, De Gruyter, 2017.
- Costa, Jordi (Ed). *Autòpsia del nou mil.lenni*. Barcelona, CCCB, 2008.
- Crouch, Giorgios. “Exploring, Photographing and Vacationing in J. G. Ballard’s Airport Landscape”. *Open Cultural Studies*, núm. 3, 2019, págs. 503-507. Web.
- Ferris, Natalie. “J. G. Ballard: Visuality and Novels to the Near Future”. *British Avant-Garde Fiction of the 1960s*. Editado por Kaye Mitchell y Nonia Williams. Edimburgo, Edimburgh University Press, 2019.
- Fisher, Mark. *K-Punk. Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2019.
- . *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2022.
- García Guirado, Beatriz y Andreu Navarra. *Ballard Reloaded*, Barcelona, H&O Editores, 2023.
- Goldstein, Toby. “J. G. Ballard: Visionary of the Apocalypse”. *Heavy Metal*, abril de 1982, págs. 38-40. Web.
- Grande, Mariacristina. *Questo è il domani. L'apocalisse postmoderna di James G. Ballard*. Roma, Stamen, 2014.
- Hitchens, Christopher. “The Catastrophist. The Haunting Science Fiction of J. G. Ballard”. *The Atlantic*, 2010, págs. 112-116. Web.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. “Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano”. *Mirando a Clio. El arte español en el espejo de su historia*. Editado por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan M. Monterroso Montero. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2012, págs. 1378-1393.
- Matthews, Graham. “Consumerism’s Endgame: Violence and Community in J. G. Ballard’s Late Fiction”. *Journal of Modern Literature* núm. 36, vol. 2, 2013, págs. 122-139. Web.
- Ronnov-Jessen, Peter. “Against Entropy”. *Literary Review* 74, agosto de 1984. Web.

Rossi, Umberto. “Mind is the Battlefield: Reading Ballard’s Life Trilogy as War Literature”. *J. G. Ballard. Contemporary Critical Perspectives*. Editado por Jeannette Baxter. Londres, Continuum, 2009, págs. 66-77.

Sinclair, Ian. *Crash*. Londres, BFI, 1999.

Škobo, Sinergija y Jovana Đukić. “Urban Landscape as the Embodiment of Social and Psychological Entropy in J. G. Ballard’s Cocaine Nights and Super-Cannes”. *Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, núm. 2, vol. 13, 2023. Web.

Westfahl, Gary. “‘The Closely Reasoned Technological Story’”: The Critical History of Hard Science Fiction. *Science Fiction Studies* núm. 60, 1993, págs. 157-175. Web.

Wilson, Harlan D. *J. G. Ballard*. Champaign, University of Illinois Press, 2017.

Zulaika, Joseba. *Guggenheim Bilbao: Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 2013.

Sobre el autor

Juan Agustín Mancebo Roca es profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctor en Historia del Arte con acreditación de doctorado europeo (UCLM, 2001) y máster de Estética y Teoría de la Cinematografía (Universidad de Valladolid, 2008). Ha desarrollado trabajos de investigación en el Archivo del '900 del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (2024, 2023, 2022 y 2021); en el Real Colegio Complutense en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts (2011 y 2010); en la Fondazione Primo Conti en Fiesole, Florencia (2005); en el Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Florencia (1998); en la Universidad Estadual Paulista (UNESP) de Sao Paulo (1995) y en el Instituto Warburg de la Universidad de Londres (1994). Fue becario de Estética y Teoría de las Artes de la Real Academia de España en Roma (2013) y de la Fundación Santander en la Universidad Autónoma Metropolitana de México (2012). Sus trabajos de investigación recorren transversalmente las áreas de la historia del arte, la historia del cine y los medios audiovisuales y la teoría de la literatura.