

Mad Max Fury Road de George Miller. Des-montando la carretera

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Resumen

Con el fin de pensar los resortes del cine de carretera en el presente siglo, este texto analiza la película *Mad Max Fury Road* del director Miller exponente de este particular género. Su pregunta de base bien puede ser ¿cómo entrar y salir del cine de carretera a través de una poética asociada a la velocidad, a la turbulencia, al (falso) nomadismo? Se revisa, a partir de una película que hace desaparecer la ruta, la mutación del género que se asocia con otros sub-géneros (futurismo, ciencia ficción, acción, etcétera) en un mundo postapocalíptico. Es un sabotaje a la carretera ya que esta no es el viaje sino su efecto; paradójicamente, una película de carretera sin carretera.

Palabras clave: Cine; Road Movie; Análisis cinematográfico; Poética; Estilemas.

El *road movie* se ha caracterizado, a lo largo de una historia de algo más de medio siglo, por dar vida a historias en las que la carretera supone una suerte de columna vertebral. “El Road Movie es un género que explota el tema tradicional de la carretera, expresa una búsqueda, un deseo de espacio, de descubrimientos y nuevos encuentros” (Pinel, 2000). Como sugiere Correa (2006), a partir de una visión más dinámica y no monolítica, el *road movie* es un género complejo, de difícil definición y estudio por su carácter híbrido, intertextual y autorreflexivo.

En principio, la carretera opera como un escenario, es base de una puesta en escena, nos pone en una particular geografía que, sin duda, supone la fuerza de la civilización que ha domesticado la naturaleza. Luego, podemos decir, la carretera adquiere valor simbólico. En otras palabras, carga su dimensión funcional, asociado al tránsito, al transporte, con una semántica propia del mito. Según Laderman, la carretera funciona como:

...un símbolo universal del curso de la vida, del movimiento del deseo y de la atracción que ejercen la libertad y el destino sobre los viajeros. Por ende, está llena de -connotaciones utópicas- entre las cuales figuran la idea misma de la -posibilidad- así como las nociones de -dirección- y -propósito- que promete a aquellos que se deciden a tomarla. No obstante, la carretera tiene también connotaciones negativas ya que al

1 Profesor titular de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y Líder del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Correo electrónico: cfarvarado@umanizales.edu.co

tomarla, ella también se apodera del viajero y puede esconder peligros o convertirse en un «extenso desvío lleno de alucinaciones». Este poder simbólico de la carretera y del tipo de viaje que ésta permite ocupa un lugar importante en el imaginario de los norteamericanos... (en Correa, 2006, p. 276).

La carretera permite el tránsito del héroe, supone la defensa de un territorio, opera como un espacio de evasión de la sociedad, recuerda nuestro pasado como bárbaros, siempre lejos de la ciudad. ¿Qué ocurre cuando la carretera, en términos físicos, desaparece dentro del *road movie*? ¿Estaríamos saliendo del perímetro del género? ¿Los motivos míticos desaparecerían? Creemos que estas preguntas las responde, con claridad meridiana y una remodelación del cine de carreteras, *Mad Max Fury Road* (2015) de George Miller.

Esta magnífica obra, al suponer el regreso del director al género y a la mitología que tejió décadas atrás con su trilogía: *Mad Max* (1979), *Mad Max 2* (1981) y *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985), tiene la gran virtud de ser un magnífico *road movie* y, simultáneamente, movilizar sus convenciones del género. Nos interesa poner en evidencia la manera en que se puede entrar y salir del cine de carreteras a través de una poética asociada a la velocidad, a la turbulencia, al (falso) nomadismo. En consonancia con su mitología, Miller nos sitúa en un futuro postapocalíptico en el que las ciudades han desaparecido. Los sobrevivientes que tenemos en pantalla habitan en zonas desérticas. El agua escasea, diríamos que se convierte en el nuevo petróleo, y la gasolina para los vehículos es prácticamente una mina de oro para quien la posee. En este contexto, el retorno tribal es una nota común. Ya no estamos ante ninguna forma de contrato social como base democrática, sino en la idea del *pathos societal*, como si las tribus urbanas de Maffesoli (2004) se hubiesen pervertido. Y decimos esto porque si bien reconocemos que parte del modo de agruparse depende a valores estético-culturales (cuerpos tatuados, convertidos en pinturas, amplificados con partes mecánicas), las formas de poder corrompen la igualdad deseada de la tribu.

Siempre inclinado al trabajo alegórico, nuestro director hace de su relato una forma retórica que denuncia los abusos de poder y la discriminación de género. Tenemos en pantalla una forma de infra-pobreza (expresada en cuerpos cadavéricos) que viven cerca de quienes controlan el agua, de quienes administran la vida. Las mujeres, convertidas en objetos, tiene como rol la reproducción o la producción de leche materna para el consumo de los esbirros del nuevo emperador: Inmortan Joe, nuestro villano, ha creado una neo-religión. No solamente es adorado como si se tratase de una deidad que no puede morir, sino que ha hecho de sus seguidores cercanos una suerte de ejército privado, *War Boys*, una masa acrítica, convencida de que servir a este líder les garantizará un lugar en el *Valhala* (salón de honor para los caídos en batalla en la mitología nórdica). En contrapartida, tenemos dos héroes en nuestra historia: Mad Rockatansky, mejor conocido como Mad Max, (un ex policía que encarna, a regañadientes, el rol heroico) e Imperator Furiosa (teniente en el ejército de Inmortan Joe, quien rescata a cinco de sus novias para llevarlas al “lugar verde” una suerte de tierra prometida). Lo interesante es que ambos, en medio del camino, forjan alianzas, aunque no antes de casi matarse mutuamente. Y si bien queda sugerida la tradicional relación romántica entre ellos, esta pasa a un segundo término para alegorizar el triunfo

del equilibrio social al final de la película. Ambos, diríamos, son personajes seculares que offician de asesinos de una falsa deidad.

Lo que nos interesa, para pensar las mutaciones del *road movie* como género, es que, en sentido estricto, el filme no posee carreteras. Claro, se sugieren rutas en medio de la arena para comunicar algunos puntos geográficos, pero como el relato se basa en el escape de Furiosa con las esposas rebeldes, literalmente abandonan la ruta para transitar fuera de cualquier posible camino. Este gesto, podríamos decir, es una forma de sabotaje a una marca central del género. Ahora, nos interesa pensar que la película no se distancia del *road movie*, por el contrario, lo amplifica al presentar la carretera como un efecto del viaje. En lugar de suponer un trazado previo, de tipo civilizatorio, que condiciona la movilidad del vehículo, que ofrece una libertad parcializada, diremos que es efecto del trazado, el resultado del recorrido que se hace simultáneamente cuando la tierra siente el peso del cuerpo que se moviliza. La carretera no antecede, ni precede, se hace y des-hace en el tránsito. Podríamos decir que tiene la virtud de no operar sustancialmente. Es puro acontecimiento que no busca perdurar en el tiempo, sobrevivir al viajero, sino ser una duración efímera.

Estamos ante una película de carretera sin carretera. Lo cual, creemos, permite una comprensión del espacio completamente diferente en el género. Para este filme prima más el mapa que el territorio, pues ya sea real o imaginario, es el que deben tejer nuestros héroes en su escape, en su viaje buscando la tierra prometida. Lo interesante es que el viaje supone un destino aciago. El "lugar verde", territorio que promete un paraíso que, literalmente, se ha perdido. De hecho, nuestros viajeros pasan dicho paraje y no lo reconocen, pues ha sido destruido. Como si se tratara de un cementerio, aparece dibujado como un pantano en medio de la noche, el paraje del horror: árboles muertos, cuervos y unos extraños hombres devenidos animales que caminan en zancos sin tocar el suelo como si estuviera envenenado. (Imposible no recordar *La tentación de San Antonio*, 1946, de Dalí y sus cuerpos de largas extremidades). Esto, supondrá, tomar una decisión. O continuar con la errancia sin fin o deshacer los pasos para regresar al punto de partida. Ello genera un desmontaje del *road movie*. Y no porque el género no albergue viajes de regreso, actualizaciones del Ulises que vuelve a Ítaca. Lo es porque, a fin de cuentas, no hay viaje alguno. Lo cual, a pesar de sonar paradójico, es el mejor de los viajes. No lo hay porque, literalmente, tras el relato el punto de partida y el destino son el mismo punto. No obstante, la dura errancia, el fracaso por encontrar la meta, supone una modificación sustancial de los destinos de los personajes. Lo cual es una expresión clara de cómo el recorrido modifica a los viajeros. Si hubiesen alcanzado su destino, el viaje hubiese sido una excusa. El fracaso supuso una forma de vagabundeo propia del género que implica tomar nuevas decisiones a nuestros héroes.

Si revisamos la naturaleza del relato, estamos ante un ejercicio de pureza narrativa. Literalmente la historia está urdida por el difícil escape de nuestros héroes y la cruenta persecución del ejército completo de Inmortan Joe. Tras robar el *war rig*, portentoso vehículo en el cual van camufladas, como si fueran contrabando, las esposas rebeldes, el propio villano persigue a los protagonistas. Presenciamos los más cruentos combates que emulan múltiples estilemas de otros géneros. Los diferentes vehículos, todos sobrevivientes de un pasado lejano, son modificados como si se tratasen de carrozas bélicas. Máquinas devenidas bestias, monstruos

de metal que operan desafiando la gravedad y permitiendo que sus ocupantes caminen sobre sus techos, pasen de un vehículo a otro (incluido el transporte de los fugitivos) a alta velocidad. Estamos ante una danza operática, un trabajo de acrobacia propio de cuerpos técnicamente perfeccionados, en una tierra movediza, convertida en aire gracias al alto octanaje de los motores.

El road movie, con su oscilación constante entre cuerpos en movimiento y cuerpos en reposo, puede ser comparado a un «dominio entero de la física» cuya interpretación y análisis sería posible solamente por el vocabulario de «tabla periódica» o de «tratado de termodinámica» – proporcionado por la película de carretera (Schaber en Correa, 1997, p. 293).

Este juego de formas, que hace de la turbulencia del viaje una poética del movimiento, se exagera con el estilo narrativo de Miller. La cámara fractaliza sus puntos de vista. Aparece, panorámica, en las alturas para descender, en sobrevuelo, hasta situarse al lado de nuestros personajes. Está a ras de suelo, aberrante, mostrando a los vehículos como titanes. Cambia de posición con la velocidad propia de los vehículos desafiando el ojo del espectador. Todo ello, además, se hiperboliza con una escritura en imágenes dromológica. Los planos cortos, intercambiados entre sí, desafiando las proporciones del espacio, contribuyen a que la oda a la velocidad nos hable del viaje como el movimiento llevado a sus últimas consecuencias.

Si bien el desierto puede imaginarse como un paisaje vacío, como un aplanamiento de la geografía, nada más lejos de lo que el filme nos ofrece. Miller se vale de múltiples recursos para volverlo turbulencia. Tenemos el viaje de nuestros héroes en medio de una tormenta de arena descomunal que bien recuerda la experiencia de lo sublime que tan bien supo pintar Turner. No podemos dejar de pensar en su maravillosa Lluvia, vapor y velocidad (1844) devenida imagen en movimiento el filme. Al interior de este bestial fenómeno, los colores amarillos y rojos dan paso al infierno sobre ruedas. La simbólica de este tránsito nos anuncia que comienza el descenso al averno en la superficie de la tierra. Por otro lado, pequeñas montañas dan forma a un cañón en que carroñeros de la carretera esperan, como hienas, a los viajeros, se convierten en el escenario para una carrera de obstáculos que desafía a los vehículos hasta casi destruirlos. Para que tenga lugar la derrota del enemigo, este será el escenario, cuando los personajes regresan a la ciudadela. La muerte de Inmortan Joe que, literalmente, implica la destrucción de su decrepito cuerpo (a causa de la radiación), hace que se convierta su vehículo en un féretro. Esta derrota es posible gracias a Nux, un desertor de los War Boys, quien forma alianza con nuestros héroes. Tras ser artífice de la muerte de esta deidad-padre logra cortar, definitivamente, el cordón umbilical con la falsa religión que le habían inoculado. Ya hemos mencionado, entre los espacios poéticos del filme, el “lugar verde” la tierra prometida delineada como si fuera un espacio de ultratumba, como un lugar para fantasmas que supone un cambio en el movimiento de nuestros héroes. En este lugar, sus cuerpos se ralentizan. La lentitud del tránsito nos recuerda el sigilo que debe mantenerse para la supervivencia. El héroe de la carretera sabe que su vida depende de la capacidad de variar la velocidad de su cuerpo.

Se ha insistido en que el *road movie*, en especial en lo que va corrido de este siglo, ha operado con algunas variaciones capitales. Entre ellas nos interesa la fractura familiar. Parte del viaje supone la necesidad de alejarse de la crisis de un matrimonio, de las dificultades entre padres e hijos. En nuestro caso, es la familia que se elige la que supone la errancia, una suerte de (falso) nomadismo porque la meta siempre es un hogar estable. Es la familia la que cohesiona, la que supone el viaje de carretera. En otra línea, el género ha roto con la centralidad del rol masculino. En este caso, si bien tenemos un personaje femenino como Furiosa, se gesta un trabajo de equilibrio entre géneros. Miller, en el más cruento ejercicio de la diferencia, solo defiende el derecho humano a vivir sin esclavitud. No por eso, puede perderse de vista que el filme, en términos alegóricos, resalta el rol de la mujer y su emancipación, expuesta en el viaje:

...posee una poética propia que viene definida por la estructura narrativa en torno al desplazamiento por carretera, el empleo de unos recursos técnicos concretos (como el *camera car*), el protagonismo tradicionalmente masculino o el sentido metafórico del viaje. Desde su nacimiento, coincidiendo con New Hollywood (1967-1975), a la actualidad, el género ha experimentado una serie de cambios significativos, como la incorporación de colectivos tradicionalmente no representados (mujeres, enfermos, *gays*, ancianos, la familia (García, 2018, p. 419).

No obstante, queremos enfatizar que nuestros dos héroes operan como complemento. No podemos olvidar que fungen como fuerzas de la naturaleza salvaje. Ambos, nominados con etiquetas propias de la locura, logran escapar al poder societal perverso de la tribu al operar como neo-animales que hacen de la furia el detonante de la supervivencia. Ambos cuerpos, saboteados, maltratados, destruidos por la época en que se encuentra, se componen como con una nueva velocidad (extensión de las máquinas, con una mano artificial en el caso de Furiosa, con un cuerpo que oficia como un saco de sangre para dar vida a otros, en el de Max), nos muestran lo que un cuerpo puede para mantenerse en pie.

Al final de nuestro viaje, el regreso al punto de partida es triunfal. Furiosa se erige como redentora de un pueblo esclavizado. Una mujer da muerte al falso dios. Deviene en una suerte de profeta. El agua se libera para que todos, pueblo cadavérico, esbirros alienados, estén juntos ante el amanecer de un nuevo día. Max se retira, desaparece en la multitud. Asume su vocación de renegado. Solo hemos de imaginarlo regresando a la ruta, recuperando su vieja patrulla de la cual es despojado al inicio del filme. Este singular *road movie* (como mencionamos, película de carretera sin carretera) moviliza el género y anuncia que nuestro modo de entender el camino, columna vertebral, no se agota a pesar que pareciera que hoy no quedan nuevos territorios por conquistar, por ser objeto de este trazado de concreto. En un futuro postapocalíptico o en una sociedad que virtualiza el viaje, el nomadismo forzado o deseado, suponen otro modo de entender la ruta. La errancia a alta velocidad también es una forma de modificar nuestras identidades. La lección, creemos, no es otra que la de la muerte de cualquier seguridad asociada al espacio ciudadano. Ni el viajero define el territorio con su tránsito, que se des-hace a su paso. Ni el territorio trazado por la carretera oficia como un *dictum* para el destino del viandante que puede forzar sus límites de modos im-pensados.

Referencias

- Correa, J. (2006). El Road Movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (2), 2, 270-301. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023492005.pdf>
- Dalí, S. (1946). *Tentación de San Antonio*. [Pintura / Óleo sobre lienzo]. Bruselas: Museos reales de Bellas Artes de Bélgica.
- García, S. (2018). En tránsito: un recorrido por la Road Movie Norteamericana. *Revista Sigma*, 27, 419- 438. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/324409642_En_transito_Un_recorrido_por_la_road_movie_norteamericana
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI Editores.
- Pinel, V. (2000). *El montaje. El espacio y el tiempo en el film*. Barcelona: Paidós.
- Turner, J. M. W. (1844). *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*. [Pintura / Óleo sobre lienzo]. Paris: Museo del Prado. Londres: National Gallery.

Filmografía

- Miller, G. (Director). Kennedy, B. (Productor). (1979). *Mad Max (Mad Max: Salvaje de autopista)*. [Cinta cinematográfica]. Australia: Kennedy Miller Production / Crossroads / Mad Max Films.
- Miller, G. (Director). Kennedy, B. (Productor). (1981). *Mad Max 2. (Mad Max 2: El guerrero de la carretera)*. [Cinta cinematográfica]. Australia: Kennedy Miller Mitchell / Warner Bros.
- Miller, G. & Ogilvie, G. (Directores). Hayes, T.: Miller, G. & Mitchell, D. (Productores). (1985). *Mad Max Beyond Thunderbance (Mad Max: Más allá de la cúpula del trueno)*. [Cinta cinematográfica]. Australia: Kennedy Miller Mitchell.
- Miller, G. (Director). Mitchell, D.; Miller, G. & Voeten, P. J. (Productores). (2015). *Mad Max Fury Road (Mad Max Furia de carretera* [España]; *Mad Max: Furia en el camino* [Hispanoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Australia: Kennedy Miller Mitchell / Village Roadshow Pictures.