

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico: la heroicidad de Max Rockatansky

ADRIÁN TORRES LUCENDO

Universidad Complutense de Madrid

The hero's path in a post-apocalyptic future: the heroism of Max Rockatansky

Abstract

In this paper we study the heroism of Max Rockatansky in *Mad Max: Fury Road*, the fourth part of the iconic post-apocalyptic saga. Based on the perspective of Professor Jesús González Requena, this character appears shortly before the eighties, within the displacement of mass cinema to the post-classical story mode. After an intertextual analysis, we find that the post-classical saga, would reflect concerns of its historical context of production, representing, nonetheless a horizon of redemption with the heroic act. *Mad Max: Fury Road* narrates the restitution of a stripped and denied hero, confronted with an army of religious fundamentalists, a story that claims the return of a mythical heroism from and for a civilization, the West, traumatized after 9/11 and its consequences, stripped of any mythological symbolic system and capable of the worst barbarism, which would find in DAESH the embodiment of its nightmares.

Key words: Post-apocalyptic cinema. Narrative. Hero. Postclassical.

Resumen

En este trabajo estudiamos la heroicidad de Max Rockatansky plasmada en *Mad Max: Furia en la carretera*, cuarta parte de la icónica saga postapocalíptica. Basándonos en la perspectiva del profesor Jesús González Requena, este personaje aparece poco antes de la década de los ochenta, dentro del desplazamiento del cine de masas al modo de relato postclásico. Tras un análisis intertextual, encontramos que la saga, postclásica, reflejaría inquietudes de su contexto histórico de producción, representando, no obstante, el acto heroico un horizonte de redención. *Mad Max: Furia en la carretera* narra la restitución de un héroe despojado y negado, enfrentado a un ejército de fundamentalistas religiosos, relato que reclama la vuelta de una heroicidad mítica desde y para una civilización, Occidente, traumatizada tras el 11-S y sus consecuencias, despojada de todo sistema simbólico mitológico y capaz de la peor barbarie, que encontraba en DAESH la encarnación de sus pesadillas.

Palabras clave: Cine postapocalíptico. Narrativa. Héroe. Postclásico.

ISSN. 1137-4802. pp. 133-149

Una perspectiva del héroe histórica y culturalmente condicionada

Antes de comenzar con nuestra reflexión sobre la cuestión heroica en torno a Max Rockatansky, nos es preciso llamar la atención sobre el origen australiano tanto del personaje como de su creador, George Miller. Esta-

mos ante un héroe surgido de Occidente, pero de una zona de Occidente, Australia, que no comparte el mismo concepto de heroicidad representada en Norteamérica o en Europa. Su primer relato fílmico, *Mad Max: Salvajes de autopista* (*Mad Max*, George Miller, 1979), se creó a través de una pequeña productora, *Mad Max Pty. Ltd.*, creada ex profeso por George Miller y Byron Kennedy y de American International, especializada en la producción de films independientes, para ser comprada, dado su éxito, por la mayor estadounidense Metro-Goldwyn-Mayer. Un proceso similar ocurriría con *Mad Max II. El guerrero de la carretera* (*Mad Max II: The Road Warrior*, George Miller, 1981), planteada ya hacia un cine de masas, su desarrollo vendría a través de la productora australiana, *Kennedy Miller Entertainment*, bajo contrato, esta vez, de Warner Bros. Este mismo caso se repetirá en *Mad Max más allá de la cúpula del trueno* (*Mad Max Beyond Thunder Dome*, George Miller & George Ogilvie, 1985). La última película de la saga hasta la fecha, *Mad Max: Furia en la carretera* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015) es, de nuevo, producida por Warner Bros en asociación con Kennedy Miller Mitchell y Village Roadshow Pictures, filial, esta última, de la *major* estadounidense en Australia.

Esta disparidad heroica a la que nos referimos vendría descrita por Christopher Vogler (1992) al referirse a una preocupación artística ante lo que define como un *imperialismo cultural* de las técnicas narrativas hollywoodienses, fruto del proceso de globalización. Bajo la perspectiva de este autor, considerar el relato cinematográfico del viaje del héroe como una herramienta de imperialismo cultural sería un acto de ingenuidad, revelándose, por el contrario, como un poderoso instrumento sobre el cual desarrollar historias que permitan traspasar fronteras conservando las cualidades propias de la cultura específica de la que manan. Así, Vogler describe cómo la sociedad australiana se muestra desconfiada ante el héroe de cualidades virtuosas y altas aspiraciones, ya que dichas ideas se usaron propagandísticamente para llevar a su juventud a luchar las guerras del Imperio británico. En consecuencia, la pretensión de liderazgo resulta indecorosa, el héroe australiano se resiste a la llamada a la aventura, resultando el más admirable aquel que no quiere serlo y trata de evitarlo hasta que, como en el caso de Max Rockatansky en toda la saga, los conflictos le afectan directamente. No obstante, su acción en el relato termina revelándose cargada de sentido, pese a desarrollarse desde el espectáculo postclásico, tomando aquí la perspectiva del profesor Jesús González

Requena, como horizonte mítico de reconstitución de los valores civilizatorios occidentales (muy en la línea de un western clásico, pero de aspecto crepuscular) en el horror y caos de un mundo postapocalíptico.

Desencanto y distancia irónica

Una heroicidad australiana, por tanto, plasmada en un relato occidental, extendido en una saga fílmica creada a lo largo de la Postmodernidad, cuyas tres primeras entregas, además que quedar ya inscritas en la inmersión del cine de masas dentro del modo de relato cinematográfico postclásico. Tomando como referencia el estudio de Edward Said sobre *El corazón de las tinieblas*¹, la hasta entonces trilogía fue desarrollada dentro de un contexto de producción (un año antes de la década de los ochenta y hasta la mitad de ésta) en el que el autor detecta un cambio anímico en la insurgencia intelectual postmoderna. Ejemplificado con pensadores de la talla de Jean-François Lyotard y Michel Foucault, Said describe un desencanto hacia las políticas de liberación antiimperialistas derivado de la instauración de brutales dictaduras, en territorios poscoloniales, tras el triunfo de revoluciones proclamadas como liberadoras; así como, en contraste, la extensión del mensaje, desde una perspectiva ideológica contraria, de que tales pueblos necesitan ser colonizados, promovándose una simpatía gubernamental hacia regímenes autoritarios aliados de Occidente y una idea de terrorismo que apunta hacia aquello que queda fuera de la defensa de aquello definido como el espíritu occidental. Said identifica la figura empleada por Lyotard y Foucault para explicar dicho desencanto: el relato, acorde con la idea de que “los relatos existentes, que proponen un punto de partida posible y una meta vindicativa, ya no son adecuados para tramar la trayectoria del hombre en la sociedad. No existe nada hacia lo cual dirigirse: estamos encerrados en nuestro propio círculo” (Said, E. 1996, p. 67). Dentro de este periodo histórico, la crisis petrolífera de 1979 (ligada a la revolución iraní del ayatolá Jomeini y a la guerra de Irán contra Irak) y la escalada de tensión en la Guerra Fría dejan su huella en la narrativa de la saga *Mad Max*, plasmándose el periplo de un héroe en la escenificación postapocalíptica del conflicto por el abastecimiento energético y el horror de la devastación nuclear, pero, también, bajo nuestro humilde enfoque, de esa decepción ante el fracaso de los ideales de liberación postcolonial y pro-

¹ SAID, E. (1996). «Territorios superpuestos, historias entrecruzadas», Barcelona, Anagrama, 56-73.

greso, ese círculo que describe Said lo encontramos en el viaje de Max Rockatansky, quien, tras el acto heroico, vuelve al punto de partida. En este sentido, hemos de aclarar que la primera parte de la saga constituiría un trayecto iniciático del héroe hacia ese nuevo *status quo* y, en términos del concepto de Bordieu, *habitus* humano postapocalíptico del resto, cuestión en la que entraremos en breve. Said se refiere al mundo representado en *El corazón de las tinieblas* como algo que se hace y se deshace continuamente, donde aquello que Occidente considera estable e irrefutable es tan frágil como el hombre blanco solo en la jungla, ante lo cual “exige el mismo y continuado (pero precario) triunfo sobre la omnipresente oscuridad, que, al final de la historia, se nos muestra igual en Londres y en África” (Ibíd. 72). Así, nos dice Said, la perspectiva imperialista ofrecida por los personajes de Marlow y Kurtz se presenta, en la forma narrativa de Conrad, secularizada, libre de la noción de destino histórico o de la resignación a éste; en conclusión, el autor nos explica como Conrad, de origen polaco, al no ser un inglés del todo integrado, guarda cierta distancia respecto al relato del imperialismo, aún perteneciendo a él; comprende el funcionamiento de la maquinaria, pero su relación con ella no es perfecta, lo que le permite cierta mirada irónica hacia el discurso de alto logro del proceso colonizador, cuyo correlato estadounidense sería la idea del Destino Manifiesto, «noción de “responsabilidad mundial” que se corresponde exactamente con la expansión de los intereses norteamericanos internacionales tras la Segunda Guerra Mundial y con la concepción de su enorme poder [...]» (Ibíd., 440). Distanciamiento, en suma, que encontramos equivalente a la concepción de la heroicidad de Max Rockatansky articulada en la narrativa de la saga Mad Max, dada su condición australiana y, por tanto, no perfectamente integrada en la retórica de Occidente sobre la percepción que tiene de sí misma y del resto del mundo, lo que le permite cierta distancia irónica, aun formando parte de ella.

Viaje de iniciación y cualificación desde un mundo decadente a otro postapocalíptico

El mundo representado en *Mad Max. Salvajes de autopista* está en proceso de descomposición, ésta se plasma en la franca decadencia de sus instituciones, representadas bajo el decrepito estado de la comisaría (lugar de la justicia jurídica en el relato) y en un estado de anomía social,

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico

en términos de Durkheim, que genera la proliferación de violentas bandas criminales de corte sectario, como la de los psicópatas moteros liderados por Cortadedos, los antagonistas del film.



En medio de ello, los agentes representantes de la ley, en concreto, Max Rockatansky legitimados para el uso de la violencia, en términos de Max Weber sobre Estado, representada como apolínea, es decir, dotada de sentido contra el horror generado por la banda de Cortadedos (en la que, por contraste conceptual, reside la violencia dionisiaca).



El uniforme de este cuerpo de policía será la indumentaria característica de Max Rockatansky en toda la saga, la armadura en términos del relato caballeresco. Un prometedor agente de la ley y, además padre de familia.



Sin embargo, los agentes de la ley se ven desnudos ante la ineficiencia de la decadente justicia jurídica, arrastrando a Max a una revelación tras presenciar el cuerpo abrasado de su compañero, Jim el Ganso, como represalia de Cortadedos.



Y esta revelación se produce en el contraste entre el ambiente de la Modernidad, el aséptico y tecnológico hospital, y el encuentro del perso-

naje con el horror sin mediaciones de lo *Real*: el abrasado cuerpo de su amigo, aún vivo, que hay en él.



Así se llega el rechazo a la llamada a la aventura, Max teme, admonitoriamente, ser asimilado por la violencia contra la que combate, bajo una perspectiva nietzscheana, compareciendo Fifi, el jefe de policía, como destinador fallido que, literalmente, llama a Max a un goce siniestro.



Retirado, sin su armadura, Max y su familia quedan vulnerables. Esto se traduce en el primer encuentro de Jessie y Sprog, su mujer y su hijo, con la banda de Cortadedos. De nuevo, comparecerá la justicia jurídica, apática y disfuncional, que conduce a una falsa sensación de seguridad.

Hasta escenificarse la travesía por un bosque, lugar de iniciación en el cuento mítico acorde con el trabajo de Propp. Primero Jessie, acosada por los criminales, y luego Max, en busca de ellos, preludio del acto sacrificial, en sentido arcaico, que está a punto de suceder.



Jessie y Sprog huyen por la carretera, mientras el héroe fracasa en su búsqueda de la banda y trata de alcanzar a su familia para protegerles, pero llega tarde, también fracasa (recordemos que el héroe se ha despojado, voluntariamente, de su armadura y condición policial). Jessie y Sprog son asesinados en la carretera, el "no lugar" reservado para la escenificación del acto catártico en toda la saga, ahora escenario para el punto de ignición de la aceptación de la tarea heroica, sin destinador, asumida por Max Rockatansky como acto de venganza ante la devastación de su familia.

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico



Así, Max se enfunda en su uniforme policial, ahora desplazado desde la decadente justicia jurídica a una simbólica, determinante y efectiva; de igual manera, adquiere su montura (robada de la comisaría), el Interceptor V y el arma (una fusión entre rifle recortado y revolver). El héroe se recompone tras la confirmación de su trágico destino, adquiriendo definitivamente su aspecto característico.



Consumando el acto heroico en un duelo personal del que sale física y psicológicamente marcado, se confirma la absorción del personaje por una violencia fuera de la ley, pero cargada de sentido, porque ella lleva a la destrucción de una amenaza para los habitantes de la decadente sociedad en la que se inscribe el relato. Un relato de iniciación que representa un Apocalipsis sobre el propio personaje, lo cual le cualifica para la supervivencia en el mundo postapocalíptico de las dos siguientes entregas, cuando todo orden previo haya terminado por desaparecer; incluido el cuerpo de policía al que pertenecía, del que, aun así, conserva su uniforme simbolizando la permanencia de determinados valores y actitudes en él.



Mad Max 2. El guerrero de la carretera y Mad Max más allá de la cúpula de trueno, ya películas postapocalípticas, describiéndolo muy esquemáticamente, narran como Max vende sus habilidades para seguir sobreviviendo, hasta que los conflictos entre grupos traigan consecuencias sobre él que le lleven a tomar parte por aquel más afín a sus valores. ¿Qué valores

son esos? Queremos llamar la atención sobre la presentación en imagen que el prólogo de la segunda parte hace de él, donde las tumbas de Jessie y Sprog son marcadas por sendos crucifijos, revelando el cristianismo de Max Rockatansky. No en vano, al final de la historia, la catarsis de ambos relatos se presenta bajo el acto sacrificial de Max, su lucha le deja atrapado en el desierto, pero posibilita el escape del hostil erial de aquel grupo que pueda suponer una reconstrucción civilizatoria viable.

Postapocalipsis postmoderna post 11-S

Mad Max: Furia en la carretera llega en otra etapa de profundo desencanto y pesimismo hacia el futuro en la sociedad occidental, la cual, para 2015, año de estreno del film, ya arrastraba consigo las consecuencias políticas, militares, económicas y, en consecuencia, psicológicas de, al menos, dos traumas fundamentales que se pensaban imposibles: los ataques terroristas del 11 de Septiembre y la Crisis Financiera de 2008; además de una renovada inquietud hacia la aniquilación atómica, derivada, bajo nuestra perspectiva, del alineamiento de nuevas potencias nucleares y del temor imaginario y paranoico de que este tipo de armamento cayese en manos de organizaciones terroristas. El profesor Jesús González Requena, en su revelador artículo *11 de Septiembre: escenarios de la Postmodernidad* (2002), capta magistralmente este estado de ánimo anticipándose al contexto que encontramos en 2015. Según el autor, el desplazamiento en el relato fílmico postclásico de la narratividad por la espectacularidad supone la debilitación de la figura del héroe, aquel que, con su acto simbólico, hace frente a la catástrofe. Su densidad se torna escasa y su acción inverosímil frente a la potencia de la representación del encuentro, sin mediaciones simbólicas, con el horror de lo *Real*. El héroe, nos dice González Requena, es desplazado por el psicópata, lo mismo que el destinatario (el padre simbólico) desaparece o se degrada hasta lo perverso, constituyendo este modo de relato cinematográfico la antítesis siniestra del clásico (González Requena, J. 2012, p. 596). Así, siguiendo la perspectiva del autor, el escenario de la realidad traumática desatada por el terrorismo el 11 de Septiembre equivaldría a un Apocalipsis real acaecido en la gran ciudad, emblema de la Modernidad (a este respecto, señalamos que no hay espacio urbano posible donde escenificar la catarsis en *Mad Max: Furia en la carretera*, durante ella todo está en movimiento, a través del

yermo “no lugar” que suponen las rutas postapocalípticas), pero uno post-moderno, sin Dios ni redención, habiendo sido el concepto ya, anteriormente, totalmente secularizado por el pensamiento de la Modernidad, cuando la aparición de la bomba atómica (1945) dio un radical giro a su significado. Así, Occidente, una civilización que ya no creía en el héroe, pero sí en el mal absoluto, encontró en el terrorista islámico la peor de sus pesadillas, encarnada y realizada en la realidad, a la vez que se enquistaba en injustas acciones militares, como la invasión de Irak, y se reformulaba el concepto de Destino Manifiesto para la guerra contra el *terror(ismo)*². Como contrapunto, el terrorismo islámico llegaría a una magnitud desconocida hasta entonces con DAESH, organización cuyas filas se llegarían a alimentar del desencanto occidental y, en cuya propaganda, sí usarían el concepto de heroicidad virtuosa al servicio de su idea perversa de la *Yihad*³. A la vista de esta situación, descrita por González Requena como el marasmo civilizatorio de la Post-modernidad, ¿necesitaría Occidente, como medio de legitimizarse en sus acciones y valores, una vuelta al relato mítico del héroe a través de uno, el cual no quiere serlo y parte desde el fracaso, con en el que pueda comenzar, progresivamente, a creer?

² NAVARRO, A. J. (2016). «Una época para (¿recordar?) olvidar», Madrid, Valdemar, 84-92.

³ BARRANCOS LARRÁYOZ, D. (2014). *Los Community Manager del terror: La propaganda on-line de ISIS y su ofensiva sobre Irak*, en Instituto Español de Estudios Estratégicos. Documento Opinión, 82 bis, 29 de julio de 2014. Recuperado de: http://www.ieee.es/Galerias/fichero/docs_opinion/2014/DIE-EEO82bis-2014_ISS_DavidBarrancos.pdf

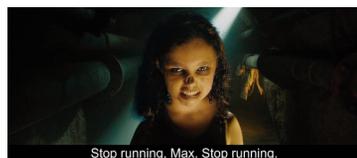
Propuesta de recomposición heroica desde el espectáculo postclásico

Ya en los títulos iniciales de crédito se anuncia la perspectiva postclásica del relato, el uso de la imagen de un bosque devastado por una explosión nuclear deja constancia de que no habrá lugar de trayecto iniciático, acorde con el cuento maravilloso, que aspirante a héroe alguno pueda cruzar.

Por el contrario, el relato arranca ya con el héroe dando la espalda al público (al mismo público que no cree en él), con todos los atributos externos que le definieron en las anteriores entregas (armadura, montura y arma), pero empequeñecido ante la inmensidad del desierto, harapiento, debilitado hasta el punto de alimentarse de reptiles mutantes y atosigado por fantasmales voces que resuenan en su conciencia. Pero ¿de quiénes son esas voces? La lógica del relato nos dice son remordimientos por personas a las que no pudo proteger, pero, desde el enfoque tomado en nuestro estudio, también constitu-



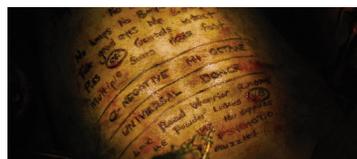
yen la metáfora de aquella civilización traumatizada, simbólicamente desnuda, que podría estar reclamando su vuelta. Así se repetirá, de manera mucho más gráfica, más adelante cuando Max intente escapar de sus captores a través de una cueva, lugar arcaico donde residen los monstruos y los dragones mitológicos y que no es sino parte de la Ciudadela, territorio del antagonista Inmortan Joe.



Una de esas visiones es reiterativa a lo largo del film, una niña de la que nada sabemos, más allá de que murió en brazos de Max en la focalización interna de una bilocación psíquica, cuya presencia será determinante como punto de ignición del acto catártico, lo cual veremos un poco más adelante.



No tardaremos en atestiguar como este debilitado héroe es enseguida derrotado y capturado por un grupo enemigo y, no solo eso, rápidamente inmovilizado, despojado de armadura, vehículo y arma, y marcado como algo peligroso, etiquetado, literalmente como *psicótico* y *amordazado*, pero también único, *sin reservas*, portador de una esencia única materializada en su sangre, literalmente, de alto octanaje.



Así es como, cual fiera salvaje, es enjaulado. Sin embargo, esa luz cenital que le ilumina y a la que corresponde con su mirada, denota cierta providencia. A pesar de que, poco después, sufra una nueva degradación: el héroe queda, literalmente, cabeza abajo, en un punto del relato en el que ya conocemos la condición de ejército fundamentalista kamikaze de los denominados War Boys, así como la naturaleza de dictador teocrático de su líder, Inmortan Joe y la rebelión de Furiosa y las esposas.

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico

t&f
143



on the highways of Valhalla.

Nux, War Boy que terminará por alinearse con Max, está moribundo, estos guerreros tienen fecha de caducidad, enfermos por la radioactividad, así que se somete a transfusiones de la sangre de Max para revitalizarse, llevándolo a la batalla conectado a él por una vía intravenosa en su propio automóvil. Visto de otra forma, consumir la sangre del héroe le terminará por dar cualidades de este, confirmadas el acto sacrificial al que, más adelante se someterá por el bien de los demás. Exactamente la misma sangre que, hacia el final del relato, salva la vida a Furiosa, en el encuentro más íntimo que ambos personajes pueden tener en este film. También, debemos decir, momento en el que Max revela a Furiosa su nombre (cosa a la que se niega durante todo el relato), el nombre del héroe, palabra que dentro del relato desmitologizado, aquí adquiere una nueva dimensión simbólica.



Witness me.



Comienza la primera prueba "recualificante" para Max Rockatansky, ya degradado a una suerte de mascarón de proa del vehículo de Nux, donde su aspecto resuena a otro personaje emblemático del relato fílmico postclásico: Hannibal Lecter. Un diálogo intertextual en el que el expolicía, capturado por psicópatas y amordazado por peligroso, viene a reocupar el espacio que quedara reservado al psicópata como héroe del relato, también capturado y amordazado por peligroso, pero por policías.



My name is Max.



Esta etapa acabará con el paso por una tormenta de arena, la inmersión en el vientre de la ballena que, tras tratar de liberarse de Nux, termina en una aparente muerte del héroe, siguiendo el prisma de Campbell, en un apoteósico fin del primer acto.



Max, literalmente, renace, y lo hace directamente de la yerma arena del desierto, mostrándose una rima visual con la erupción de un volcán en referencia a la liberación de una fuerza de la naturaleza, primordial y tectónica.



A partir de aquí se abre un proceso en el que el héroe va recuperando atributos externos y comenzando a liberarse de elementos antagónicos que le distorsionan, pero, al mismo tiempo, pueden serle de ayuda convirtiéndolos en armas y escudos; articulado sobre su eje actancial con el paso de umbrales y la superación de pruebas.



La prueba que determinará su eje de destinación la establece el encuentro con Furiosa, materializándose en forma de duelo cuyo detonante es la sistemática desconfianza entre desconocidos, no hay palabras que medien el encuentro entre los personajes, solo silencio, desconfianza y agresión preventiva como modo de presentación. El héroe saldrá victorioso con la ayuda de los nuevos elementos provenientes de Nux, esto es la puerta de su vehículo, la cual actúa como escudo y arma, la cadena que, en un momento dado, podrá usar contra Furiosa, y el propio Nux, de momento, adyuvante de conveniencia.



El camino del héroe en un futuro postapocalíptico

t&f
145

Como resultado, se gana su liberación de la cadena que le ata a Nux y a la puerta de su coche y recupera su chaqueta policial de cuero. Su armadura está completa (aunque aún no la lleva puesta) y ya tiene acceso a armas, pero sigue portando la máscara que le distorsiona.



De igual manera el héroe obtiene acceso a una nueva montura, el camión de guerra, pero éste solo funciona a través de un código el cual solo Furiosa conoce (una palabra mágica en forma de encriptación mecánica). Esto es una oportunidad para Furiosa de negociar para que Max le permitirla a ella y a sus refugiadas (las esposas de Inmortan Joe) subir al camión y continuar su viaje hacia el paraje verde, le ofrece el objeto mágico (una lima) que el permita quitarse la máscara que lo vincula al rasgo de la heroicidad más siniestra del cine postclásico.



Esta liberación ocurrirá durante la tercera prueba, consistente en reparar una avería en un remolque de combustible que tiene el objetivo de salvoconducto para el paso por un umbral cercano. De una manera simbólica, antes de realizar la prueba. Max se viste con su armadura y, tras superarla, consigue quitarse la máscara. Su identidad física queda así restablecida.



Simultáneamente, Max gana la confianza de Furiosa, quien toma un rol de destinadora involuntaria al quedar Max adscrito al buen término de su viaje. Durante el paso de un primer umbral, físico y custodiado por la tribu (los Rock Riders) con la que debe intercambiar el remolque de



gasolina, Furiosa confía el código del camión a Max, quedando ya capacitado para su manejo.



Así se irán sucediendo pruebas que el héroe deba superar hasta el encuentro con las Vulvalini, la tribu matriarcal origen de Furiosa, habiéndose ganado la presentación de “confiable” ante ellas. El objetivo del viaje era llegar hasta el Paraje Verde, el lugar de procedencia tanto de Furiosa, como de las Vulvalini, sin embargo, recordémoslo, ningún bosque tiene cabida en este relato (ya lo han dicho los títulos de crédito), lo más parecido, el siniestro pantano que los personajes han cruzado antes de este encuentro. Produciéndose el momento de la revelación: aquel horrible lugar es lo que queda del Paraje Verde, el viaje de Furiosa, en realidad, no tiene destino alguno y, por ello, su eje de destinación es precario.



No obstante, fruto del viaje con Furiosa, Max Rockatansky ha quedado totalmente reestablecido en sus atributos, preparado para volver a afrontar los retos de este mundo postapocalíptico.



Es en este punto donde se produce una rima visual con el plano que presenta al personaje al comienzo del relato, solo que ya no está debilitado y harapiento, volviendo a comparecer la niña fantasma, ahora no como remordimiento, sino como invocadora del padre simbólico y destinadora

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico

t&f
147

del acto heroico que Max deberá desempeñar. Él observa como Furiosa y su grupo se aleja en la lejanía sin meta a la que llegar, momento en el que la niña fantasma le marca que se reencuentre con ella para ofrecerle un plan alternativo, a la vez que le apremia a hacerlo llamándole papá.



Como bien sabemos por la primera parte de la saga, el único hijo de Max fue Sprog, es necesario acudir a una lectura intertextual transmedia con el cómic que actúa de prelude de este film, donde averiguamos que la niña es hija de una mujer que conoció poco antes de esta historia, y ambas fueron asesinadas por una tribu (los Buitres), cuando Max decidió separarse de ellas, produciéndose una referencia con los crucifijos que marcan sus tumbas al comienzo de la segunda entrega fílmica, además de recordar la condición cristiana de Max.



Así, ocupando el rol tanto de reestablecido un padre simbólico como del héroe Max Rockatansky, como de destinador posibilita que Furiosa abandone su viaje a ninguna parte bajo la verbalización de la palabra “redención”, vía la propuesta de confrontación directa con el dictador Inmortan Joe y su ejército de fundamentalistas, desempeñando un catártico y devastador viaje de vuelta que acabará con el control de Furiosa sobre la Ciudadela.

Max, por su lado, como héroe australiano sin altas pretensiones, se aleja de los vítores de la multitud para desaparecer entre ella. Por contraste, Furiosa y su grupo son elevadas a lo alto de la ciudadela representando un cambio de gobierno, en última instancia, realiza-



do por la fuerza, con el que regir a una población ya, al comienzo del relato, retratada como disfuncional, imposibilitada para regir su destino.



De esta manera, concluimos que el relato narra la restitución de un héroe para una sociedad ya que no cree en su concepto, de una manera que le sea verosímil al partir del absoluto fracaso debiendo reconstruirse progresivamente. Y lo hace desde el despliegue de un espectáculo post-moderno que escenifica, metafóricamente, la absoluta devastación reinante en el estado de ánimo occidental del momento, orientado a un cine de masas donde, no obstante, dicha devastación brilla y resulta estéticamente fascinante. Esta fascinación estética serviría de elemento sublimador, en el sentido que le dio Edmund Burke⁴, ante la violencia exacerbada del relato, el cual retrata una confrontación bélica como moralmente aceptable, desde el lado protagonista, en un contexto de producción especialmente turbulento históricamente para Occidente, en un ambiente de aceleradas transformaciones.

4 NAVARRO, A. J. (2016). «La naturaleza del horror» Madrid, Valdemar, 46.

El camino del héroe en un futuro postapocalíptico

Bibliografía

CAMPBELL, J (1972). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México D.F, Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ REQUENA J. (2002). «11 de Septiembre: escenarios de la Posmodernidad», *Trama y Fondo*, 12, Madrid, 7-18.

GONZÁLEZ REQUENA, J (2012). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2012.

GONZÁLEZ REQUENA J. (2019). «Alien. La mujer y el dragón», *FerrolAnálisis*, 31, El Ferrol, 160-171.

NAVARRO, A. J. (2016). *El imperio del miedo. El cine de horror norteamericano post 11-S*. Madrid: Valdemar.

PROPP, V. (2011). *Morfología del cuento*. Madrid, Akal.

SAID, E. (2009). *Orientalismo*. Barcelona, Cultura Libre.

SAID, E (2016). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.

Filmografía

Mad Max (Mad Max. Salvajes de autopista, George Miller). Australia: MGM, 1979.

Mad Max II: The Road Warrior (Mad Max II. El guerrero de la carretera, George Miller). Australia: Warner Bross, 1981.

Mad Max Beyond Thunder Dome (Mad Max más allá de la cúpula del trueno, George Miller & George Ogilvie). Australia: Warner Bross, 1985.

The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme). EEUU: MGM, 1991.

Mad Max: Fury Road (Mad Max: Furia en la carretera, George Miller). Australia: Warner Bross, 2015.