



MAD MAX

"Soy el Jinete Nocturno. He sido elegido para eliminar a los que no merecen circular en carretera"

Nightrider

Escena 1 - Toma 1 - Atardecer - Exterior

Cae el sol en Australia. El Salón de la Justicia de la Main Force Patrol tiene un aspecto decadente y olvidado. Su cartel rústico cuelga inerte, algunas de las letras comienzan a caer como frutos rancios. La oscuridad le otorga un semblante de fortín abandonado a la última trinchera de la justicia, esa delgada línea que separa el orden del caos total. De un lado, los hombres que representan aquello que alguna vez se llamó la ley; del otro, los hijos de una sociedad que se deteriora, al ritmo de la escasez de recursos naturales y gasolina.

El plano se mezcla con una carretera semioscura, en un fundido encadenado; un *travelling* introduce al espectador en la ficción creada por George Miller. Una calavera; una ruta llamada Anarchy Road (Carretera de la Anarquía); un grafiti habla del vandalismo imperante; un cartel que anuncia: "Autopista 9 sector 26. Carretera de alta mortalidad. Muertes este año: 57. Monitoreado por la Main Force Patrol"¹.

Todos los elementos visuales vaticinan lo que vendrá: violencia, autos fuera de control y muerte a toda velocidad. Miller no necesita más que algunos planos estratégicos para introducirnos el universo ficcional de **Mad Max**. Por eso, prescinde de todos los elementos que no sea pura imagen-movimiento.

Los recursos del lenguaje cinematográfico son utilizados taxativamente; al espectador le es advertido solo que la acción ocurre en un futuro cercano. Se le sitúa en contexto temporal adecuado, no con una voz en *off*, un *flashback* o un *racconto*, sino mediante un breve texto, que se imprime en pantalla con el sonido y la tipografía de las máquinas de escribir. La frase advierte que lo que veremos no sucede ahora, sino "dentro de unos años". Ese "ahora" no refiere a 1979, cuando se estrenó **Mad Max**. Es atemporal, remite al momento en el que se mire la película. Por esta razón, ese futuro es eterno y cada espectador lo sentirá cercano, casi a la vuelta de la esquina.

Lo único que podría delatar temporalidad en la introducción de la *opera prima* de Miller es la tipografía del logotipo de la película: ese **Mad Max** en letras metálicas, con rayos plateados de fondo. La típica estética utilizada por las bandas *hard rock* y *heavy metal* de finales de los 70 y principios de los 80.

1 El cartel está vandalizado, el juego de palabras solo tiene sentido en inglés: a la palabra *force* de la frase "Main Force Patrol", le sustituyeron la letra "o" por una "a", formado *farce* (farsa).



Cabe aclarar que **Mad Max** no se sitúa en un mundo posapocalíptico, sino más bien en uno preapocalíptico. En el primer film de la saga, aún pueden verse rastros de civilización: el apacible hogar del protagonista Max Rockatansky (Mel Gibson), donde convive con su mujer y su hijo pequeño; el restaurante al costado de la ruta, donde su compañero Jim Goose (Steve Bisley) almuerza en sus horas libres; la granja de May Swaisey (Sheila Florance), donde Max se muda con su familia para alejarse del peligro; el Salón de la Justicia, centro de reunión de los vigilantes de la carretera.

Mad Max (*Mad Max*, 1979) también se diferencia del resto de las películas de la saga porque solo ella propone un único espacio que funciona como tierra de nadie: la carretera. En **Mad Max 2 guerra de la carretera** (*Mad Max 2*, 1981), **Mad Max 3** (*Mad Max Beyond the Thunderdome*, 1985) y **Mad Max: furia en el camino** (*Mad max: Fury Road*, 2015), la violencia no tiene fronteras ni límites; donde sea que vayan los personajes hay acción, accidentes y muerte. En la primera, nadie muere en ningún lugar excepto en la carretera y sus bordes.

La casa de Max o la de su jefe, la de campo, El Salón de la Justicia son lugares libres del deceso. Ni siquiera en el hospital reina la muerte (Goose todavía está vivo cuando Max va a visitarlo, al igual que su mujer, aunque ambos se encuentran en estado crítico). Los personajes, buenos o malos, mueren en la carretera. Un espacio familiar para los australianos; el infierno particular de George Miller.

La génesis de este universo puede hallarse en la educación y en las primeras experiencias laborales de su director. George Miller nació el 3 de marzo del año 1945 en la ciudad de Brisbane, la capital de Queensland, Australia. Estudió Medicina en la Universidad de Nueva Gales del Sur, en Sidney, y más adelante consiguió trabajo en la sala de emergencias de un hospital, donde se topaba a diario



con heridos y fallecidos en accidentes automovilísticos. Él mismo reconoció que, gracias a ese contacto directo, comenzó a concebir ideas para un relato cuyos ejes centrales fueran la velocidad, la violencia y la muerte.

En este sentido, puede trazarse un paralelismo entre la obra de Miller y la del escritor inglés J. G. Ballard, autor de las novelas *El imperio del sol* (1984), *La exhibición de atrocidades* (1970), *Rascacielos* (1974), *La isla de cemento* (1975) y *Crash* (1973), entre otras. Ballard estudió Medicina en Gran Bretaña, durante un periodo de dos años y medio. Los textos, las imágenes y las fotografías de los manuales de medicina y, fundamentalmente, las prácticas en las mesas de disección dejaron en el futuro escritor una profunda huella. Ballard solía decir que él no era un hombre de letras, sino más bien un "cirujano descarriado".

Sus fuentes de inspiración se nutrían de los informes médicos de accidentes de tránsito, las desgrabaciones de cajas negras de aviones estrellados y las revistas y los prospectos de tecnología quirúrgica.

Crash (1973), la más directamente emparentada con **Mad Max**, muestra a un grupo de personas obsesionadas con la sinforofilia:



una extraña clase de parafilia, que consiste en experimentar excitación sexual al observar o ser parte de un accidente de tránsito.

En 1979, George Miller declaraba en la revista australiana *Cinema Papers*: “Los Estados Unidos tienen la cultura de las armas, nosotros la cultura de los coches”². Australia se caracteriza por sus extensas carreteras, que cubren enormes distancias. Los vehículos a motor son fundamentales en la vida de sus habitantes.

En *El medio es el mensaje*, el teórico comunicacional canadiense Marshall McLuhan escribió que todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física: el circuito eléctrico es una prolongación del aparato nervioso central; el libro, una prolongación del ojo; la ropa, una prolongación de la piel; la rueda, una prolongación del pie. Gracias a estos servomecanismos, el ser humano sufre cambios profundos que lo transforman en hombre-máquina, hombre-arma, hombre-rueda.

McLuhan también señaló que formamos nuestras herramientas, pero luego ellas nos forman. “Las tecnologías admiten ser consideradas como prolongaciones de nuestro cuerpo y nuestros sentidos, así como también, los medios de comunicación electrónica admiten ser considerados extensiones de nuestro sistema nervioso central”³.

En *Mad Max*, el automóvil y las motocicletas, sin duda, son mostrados siguiendo la premisa de McLuhan: no solo actúan como aparatos que proveen velocidad, sino también como armas. El australiano, retratado por Miller, es entonces hombre-rueda, pero también hombre-arma.

2 Mayer, Geoff. Revista australiana *Cinema Papers* nro. 21 – Mayo/Junio de 1979. Recuperado de <https://issuu.com/libuow/docs/cinemapaper1979mayno021>

3 McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ediciones Paidós. Barcelona, 2009

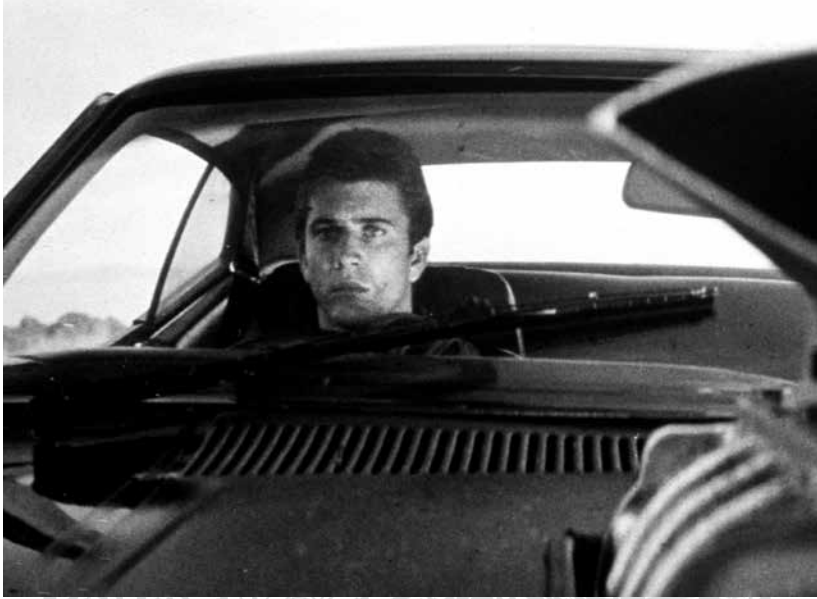
Protagonistas o antagonistas, antihéroes o villanos, da igual de quien se trate: los personajes de **Mad Max** no son nada sin su vehículo. Cuando no están montados sobre sus motocicletas o sus coches no son ellos mismos, se encuentran incompletos. Los pandilleros parecen no poder siquiera lastimar a otros si están alejados de sus vehículos y, por lo tanto, dejan de ser un peligro.

Para ejemplificarlo, bastan estas dos secuencias: Johnny the Boy (Tim Burns), el más joven e inexperto de la banda del Toecutter (Hugh Keays-Byrne), es encarcelado cuando –o, mejor dicho, porque– se mueve a pie y no en moto. Es la única manera de ser atrapado: mientras esté montando su vehículo solo puede matar o morir, no existe otra opción.

El segundo ejemplo aparece minutos antes del punto de giro que transforma a Max Rockatansky en Mad Max: cuando la banda completa del Toecutter es reducida y encerrada en un cobertizo por una amiga de Max, la señora May Sawisey (Sheila Florance), una simple granjera con una escopeta. En cuanto la pandilla recupera sus motos, entendemos lo inútiles que son sin ellas y de lo que son capaces cuando están “completos”: son implacables, imparables, impiadosos. La situación se vuelve inmanejable hasta que aparece Max conduciendo su vehículo, el Interceptor V8, una máquina única, una extensión superior.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS





Civilización y barbarie

Mad Max es una distopía en la que la escasez de combustible, los altos índices de criminalidad, la ausencia de Estado y el amor de los australianos por los automóviles se amalgaman y forman un cóctel adrenalínico. La saga termina volviéndose de culto.

En una entrevista con el diario **The Courier-Mail**, en 2006, James McCausland, coguionista de la película junto a Miller, declaró que “un par de huelgas del sector petrolero demostraron la ferocidad con la que los australianos podían defender su derecho a llenar el tanque de nafta. Se formaban largas colas en las estaciones de servicio que tenían suministro, y si alguien quería colarse, estallaba la violencia. George y yo escribimos el guion a partir de la tesis de que la gente haría cualquier cosa por mantener sus vehículos en funcionamiento, y asumiendo de que los gobiernos no considera-



rían (por los altos costos) proveer de energía alternativa hasta que no fuera demasiado tarde”⁴.

En un principio, la idea de Miller era que el personaje principal fuera un periodista que se dedicaba a cubrir accidentes automovilísticos en Melbourne. Empujado hasta su límite psicológico, comenzaría a perder su humanidad, su empatía, la cordura, todo aquello que lo convertía en un ser humano, para transformarse en un psicópata. Finalmente, el director decidió darle a su protagonista el rol de oficial de policía. Esa profesión, más funcional a la lógica del relato, vuelve verosímil el hecho de que una pandilla de motociclistas quiera matar a toda su familia.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

La acción comienza con un llamado a todas las unidades de la Patrulla de Control Central, una alerta roja para activar la caza de un asesino de policías (Nightrider) suelto en la carretera, que conduce su automóvil de manera salvaje. Los primeros vigilantes que se

4 McCausland, James “Scientists’ warnings unheeded”, *The Courier Mail*, 4 de diciembre de 2006.





nos presentan no son precisamente modelos de conducta a seguir: mientras uno de los oficiales duerme, el otro espía a través de la mirilla de su arma a una pareja que tiene sexo al costado del camino.

El llamado pone a todas las unidades a perseguir a los fugitivos, personajes arquetípicos numerosas veces retratados en el cine de acción – Bonnie y Clyde, en la película del mismo título (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967); Mickey y Mallory Knok en **Asesinos por naturaleza** (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994); Pumpkin y Honey Bunny en **Tiempos violentos** (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994)–. Son la clásica pareja de nihilistas que disfrutan con la destrucción y la matanza.

Crawford Montizano, alias Nightrider (Vince Gil), y su novia, interpretada por la actriz Lulu Pinkus, además de ser miembros de la banda del Toecutter, parecen sufrir lo que se conoce popularmente como *road rage*: conducen cual psicópatas suicidas, dejan a su paso caos, destrucción y heridos. Los vigilantes van quedando

fuera de combate uno a uno; cuando parece que nadie podrá detenerlos surge Max Rockatansky.

“Estamos completamente jodidos”, le dice Goose a Max, una manera sutil de manifestar “te necesitamos en acción”. Rockatansky parece ser el “arma secreta” de la Main Force Patrol, la carta ganadora que sacan de la manga cuando van perdiendo, un animal salvaje que tienen encerrado y solo sueltan cuando no hay más opción.

La siguiente escena nos traslada al hogar de Max, un oasis que escapa a la locura y la adrenalina reinante en la carretera. Si en su trabajo todo es velocidad, ruido y anarquía, en su casa (de madera, a orillas del río) impera la tranquilidad y el silencio, que solo es quebrado por la suave melodía del saxofón de su mujer.

La luz es cálida y Max, pensativo, disfruta de una cerveza fría mientras su hijo pequeño juega sobre la mesa. “Esto es el paraíso” dice, mientras su mujer la da un masaje. La casa desborda de plantas y la naturaleza del exterior contrasta con la tierra, el polvo y el cemento de la carretera. El metal de los automóviles es la contracara del verde, natural y vivo. Este edén familiar le será arrancado a Max y forzará a su parte salvaje y violenta a emerger y tomar control total de su vida. Lo obligará a convertirse en aquello que combatía.

Todos los vigilantes de la carretera tienen sobrenombre o alias (el Ganso, la Liebre, el Bailarín), excepto Max. El personaje encarnado por Mel Gibson es solo Max; se ganará su apodo recién en el tercer acto, en un punto de giro sin retorno. Mejor dicho, se lo achacará el destino a fuerza de golpes y violencia: Mad Max, el loco Max.

Después de que la banda del Toecutter toma por asalto un pueblo, destruye el auto de una pareja, mata al hombre y viola a la mujer,



Max y Goose encuentran a Johnny the Boy drogado en la propia escena del crimen y lo encierran en la comisaría. Nadie hace ninguna denuncia; un abogado de traje, moño y anteojos que lleva una carpeta llena de papeles (se trata de una caricaturización de la burocracia) saca a relucir sus artimañas legales para liberar al delincuente.

Por primera vez, como espectadores, tendremos la sensación de que algo se rompió. La actitud de Goose ante la facilidad con la que el pandillero sale de manera legal pone de relieve el frágil límite que separa la ley de la ilegalidad. Goose cambia para siempre, y es también el comienzo del flaqueo de Max: aunque trata de detener a su compañero, la duda sobre la efectividad de la ley ya está en su cuerpo y en su mente. Todo comienza a indicar que la justicia por mano propia es la única posible en ese mundo.





La segunda vez que algo se quiebra para siempre es cuando la banda de motoristas embosca a Goose y lo prenden fuego junto a su vehículo. El vigilante apenas sobrevive. Cuando su compañero Max entra a la habitación de hospital para visitarlo, solo atina a decir: "Esa cosa de allí dentro... eso no es Goose". En esta escena, una vez más, el director elige sugerir antes que mostrar. El espectador nunca ve el cuerpo quemado, solo puede imaginarlo a través de la expresión de un rostro.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Después de este duro golpe, va directo a la casa de Fifi Macaffee (Roger Ward) a pedirle la baja del servicio. "¿Otra vez?" le pregunta su jefe, dándonos a entender que no era la primera. "Tengo miedo Fifi. ¿Sabe por qué? Por todo ese circo de ahí afuera. Estoy comenzando a disfrutarlo. Si sigo en la ruta me convertiré en uno de ellos. Un loco sin cura. Solo que yo tengo una placa de bronce que dice



que soy bueno. ¿Entiendes lo que te digo?”. Él sabe que los representantes de la civilización utilizan los mismos métodos que los bárbaros.

A primera vista, y sin un análisis más profundo, todo parece indicar que la transformación de civilizado a bárbaro de Max es la más radical. Terminará convirtiéndose en aquello que menos quería no por placer, como sus compañeros, sino por odio, porque ya no le queda nada más que la venganza.

Muerto Goose, Max se aleja de la Main Force Patrol y se muda junto a su familia a la granja de una vieja amiga. Hasta allí lo sigue la banda del Toecutter para vengar a Nightrider. Después de cazar a su mujer y a su hijo, los embisten con sus motos frente a los ojos del exvigilante –una vez más, el uso del espacio fuera de campo, en pos de sugerir antes que mostrar, le da una potencia increíble a la escena–, matan al niño y dejan a su mujer en coma.

Max se dirige a su casa y desempolva del baúl su uniforme de vigilante: un traje negro de cuero. “Back in black”, de vuelta al negro. La canción de la banda australiana AC/DC, de 1980, parece haber sido compuesta para este tercer acto. A partir de ese momento, ya no hay regla ni ley.

Ese es el tercer punto de quiebre. Max comienza a evolucionar hasta convertirse en el loco de la carretera que, en el fondo, siempre fue. Una vez que libera a la bestia nada podrá detenerlo. Armado con una escopeta recortada y el Interceptor V8, sale a la caza de la banda del Toecutter.

Una vez que ha aniquilado a casi toda la pandilla, está roto: ya ni siquiera habla y parece haber involucionado a un estadio más primitivo. El Toecutter tampoco habla, más bien gruñe como un ani-



mal, sisea como una víbora. Ambos se encuentran en un estado de salvajismo puro: ya no son humanos: son animales instintivos que luchan por sobrevivir.

Tras derrotar al Toecutter, se cruza con Johnny the Boy, que le roba los zapatos a un muerto. Max lo encadena a un auto prendido fuego, le ofrece una sierra como única salvación y se aleja sin mirar atrás. Nada lo conmueve: ni los gritos desesperados de Johnny, que pide piedad, ni la explosión que hace volar al pandillero por los aires.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

Se cierra así el círculo de violencia y venganza, ahí mismo, al costado de la carretera. La cuerda se rompió del todo; el límite fue cruzado. Ya nada diferencia a la civilización de la barbarie, a los vigilantes de los pandilleros. El mundo nunca volverá a ser el mismo.



Bajo presupuesto, adrenalina y un rodaje caótico

Mad Max se estrenó en 1979 como una película de acción y *exploitation*. Con un presupuesto que rondaba los 350 000 dólares australianos, la producción se encontraba incluso por debajo de los estándares de mediados de los 70. Fue el debut de George Miller no solo como director sino también como guionista y productor, algo insólito para aquella época.

Además de las decisiones técnico-estéticas tomadas en la preproducción, con resultados positivos en el acabado de la película (impecable la fotografía, a cargo del D.F. David Eggby), y el uso del *widescreen* para darle más espectacularidad a la acción dentro del cuadro, la economía de recursos hizo que relato tuviera una impronta particular, un ritmo desenfrenado.

Se filmaron muy pocas escenas nocturnas o en interiores (lo que, *a priori*, significa una reducción del gasto en locaciones, luminarias y equipo técnico). Varias secuencias en la carretera, para las que no contaban con los permisos requeridos, tuvieron que rodarse toda velocidad (en ambos sentidos de la palabra) y en pocas tomas, cuando no en tomas únicas.

A causa del escaso presupuesto y del corto tiempo de rodaje (tan solo tres meses), debieron descartar muchas escenas imposibles de ser filmadas. Miller cedió una camioneta de su propiedad para que pudieran destruirla (el momento puede ser apreciado en la primera secuencia de persecución); los actores, que debían llevar cuero, en realidad vestían vinilo barato; se usaron coches de policía fuera de servicio.

Los mismos automóviles fueron pintados una y otra vez para diferentes locaciones y escenas. Incluso se rumorea que, por la



escasez de extras, Miller utilizó a una verdadera banda de motociclistas, que acudían al rodaje con sus propias motos y ropas, motivados por un étlico sueldo en “slabs” (packs de veinticuatro latas de cerveza).

A pesar de estos contratiempos, e incluso con el peso de haber nacido como una película menor, con el paso del tiempo **Mad Max** se convertiría en una saga con una mitología propia. No solo eso: además de retroalimentarse y autohomenajearse, demostraría que se puede crear un universo ficcional coherente, cohesivo y bien narrado, sin un presupuesto elevado, actores del *star system* ni las avanzadas técnicas de los grandes estudios.

Esta seguidilla de películas de culto cosechó, gracias a sus propias virtudes, una inmensa legión de fanáticos espectadores y futuros realizadores que, enamorados de la estética *trash* del universo ficcional milleriano, le darían vida a un nuevo subgénero. Hasta el día de hoy, son explotados con descaro varios de los tópicos ideados



por el australiano: la sociedad posapocalíptica, el desierto como campo de batalla monótono, los vehículos convertidos en nuevos dioses y la violencia como único modo de supervivencia en el hostil mundo de la *Mad Max-ploitation*.

Mad Max comenzó a rodarse con un acotado presupuesto inicial y terminó recaudando más de cien millones de dólares en todo el mundo⁵, pese a su prohibición, en varios países, por su violencia explícita. Tal vez fue gracias a ello: la censura, en muchas ocasiones, termina siendo la mejor publicidad.

Es lógico que nadie haya podido anticipar el camino que abriría este film, tampoco el éxito que conquistarían sus continuaciones. Sin embargo, en la actualidad ningún cinéfilo pone en duda que la saga es el mayor fenómeno del cine de género australiano si de popularidad y trascendencia se trata.

Según Adrián Sánchez, autor del libro *La historia del cine australiano*: "**Mad Max** era un modesto esfuerzo ultra-personal, realizado al margen del pequeño sistema industrial-financiero australiano. Fue un revulsivo *punk*, un grito salvaje y visionario, con un impacto sobre la cinematografía nacional solo comparable al de **Picnic in Hanging Rock** unos años antes. Cuando el *revival* parecía estable y hasta conformista, unos locos motorizados aparecieron atropellando todo lo que se les ponía por delante en una orgía abstracta e hipócrita de movimiento perpetuo"⁶.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

-
- 5 No recaudó tanto en los EE. UU., en parte, por culpa del innecesario y burdo doblaje que la distribuidora impuso. Pensaron que el acento australiano resultaría incomprensible para el público norteamericano.
- 6 Sánchez, Adrián. *La historia del cine australiano*. T&B Editores. Madrid, 2014



