

# Decodificar géneros

## De furias filmicas y (anti)feministas en *Mad Max*

*Eréndira G. Esperón Cervantes\**

Uno no puede traer hijos a un mundo como éste; uno no se puede plantear perpetuar el sufrimiento, ni aumentar la raza de estos lujuriosos animales que no poseen emociones duraderas, sino sólo caprichos y banalidades.

VIRGINIA WOLF (1993)

Hablar de las producciones, reproducciones, apropiaciones e interpretaciones de productos *mass mediados* resulta común en esta era en que la información pareciera fluir a ritmos vertiginosos. Resulta también normal que éstos se encasillen en géneros particulares: sitcoms, telenovelas, anuncios publicitarios, documentales, filmes románticos, dramáticos, de acción, entre otros. Este encasillamiento particular generará la creación de personajes y tramas particulares para cada género, creando una suerte de procesos estereotípicos que tenderán a reproducirse y a asimilarse por la audiencia de diversas formas otorgando distintos sentidos simbólicos.

¿Qué pasa con los espectadores cuando, como creador fílmico, buscas romper un esquema perpetuado a través del tiempo?, ¿existe este proceso de rompimiento genérico en *Mad Max: Fury Road?*, ¿cuáles son sentidos simbólicos construidos por la audiencia alrededor de la película? En

\* Estudiante de la Maestría en Estudios de la Cultura y la Comunicación, perteneciente al Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana [erenesperon@gmail.com].

las siguientes líneas realizo una exploración de la recepción del filme sus implicaciones simbólicas a la luz de los postulados de Stuart Hall (2004) sobre la producción, circulación y recepción del filme; con ello pretendo realizar un breve esbozo<sup>1</sup> del proceso de codificación realizado en el filme y el proceso de decodificación de la audiencia evidenciado en las posturas divergentes generadas por la película y que se han advertido en un sinnúmero de blogs dedicados a recomendar filmes, así como aquellos ocupados en divulgar cuestiones feministas. He elegido esta gama de tendencias para bordear los estudios de la audiencia como sujetos activos en comparación con los rompimientos realizados por el director en el filme y su relación con el contexto.

### Mad Max, ¿la hegemonía rota?

Pasaron treinta años para la nueva entrega de acción dirigida por George Miller, *Mad Max: Fury Road* (2015), última cinta de la trilogía surgida a partir del filme australiano de bajo presupuesto que protagonizara Mel Gibson en 1979 y cuya trama llena de acción cautivó a la audiencia. Treinta años en que los espectadores seguidores del género esperaron pacientemente el regreso del héroe: Max, el lobo solitario del mundo post-apocalíptico, esta vez interpretado por Tom Hardy.

¿Cómo regresar con una audiencia ávida de acción treinta años después sin ser un filme anodino más? George Miller tomó con seriedad su regreso, cuando la película se estrenó, la sorpresa fue mayor. No sólo había una alta dosis de acción, violencia y golpes, sino un vuelco total al género de acción.

Asistimos a un filme donde el aparente héroe es capturado y desplazado a segundo término, para que *Imperator Furiosa*, interpretada por Chalice Theron, emerja como la figura central del filme, una mujer guerrera al mando de una unidad militar de Immortan Joe, jefe del

<sup>1</sup> Al advertir que la naturaleza de este texto es de carácter breve y que el desarrollo de un estudio profundo requeriría una extensión mayor, la pretensión de este trabajo será únicamente trazar algunas aristas que permitan abordar esta temática en estudios futuros para abonar al debate en este rubro.

imperio, señor de guerra y dueño de los ínfimos restos que quedan en el apocalipsis mostrado: el desértico, tormentoso y lúgubre mundo.

Sin embargo, pese a la existencia de otros roles protagónicos femeninos en los filmes de acción —tal es el caso de *Tom Raider*, *Resident Evil* o *Kill Bill*, por mencionar algunos—, en *Mad Max: Fury Road* existe una cadena de provocaciones en la trama, una de éstas es el rol atribuido a los personajes femeninos en la película: las mujeres como productoras de leche materna que mantenga al resto de la población, como cuerpos que gesten hijos varones sanos; como reproductoras del sistema de dominación, en el caso de Imperator Furiosa en su primera fase; y como productoras de agencia que permita desplazar el sistema implantado por Immortan Joe, tal es el caso de la huida de las esposas y su posterior encuentro con el grupo de mujeres mayores guerreras. Los roles principales estarán centrados en la mujer subordinada (productora), la madre (esposas embarazadas), la dirigente del ejército parte del régimen, las rebeldes disidentes y las guerreras independientes (ancianas).

La fuerza de los papeles femeninos en el filme no es gratuita, tampoco es un intento por romper de tajo el esquema del filme de acción, sino un cúmulo de negociaciones entre la trama y la tipología de éste. Reconocemos en un filme de acción ciertos códigos y roles que nos advierten su pertenencia a cierta tipología de cintas, esta tipología se conforma, siguiendo a Hall (2004), cuando el mensaje es percibido como un discurso con sentido y cuya decodificación se realice con un significado consensuado, esos significados descodificados poseen un efecto concreto en la audiencia, es decir, influyen en ella, la entretienen, instruyen, persuaden e implicarán consecuencias perceptivas, emocionales, cognitivas e ideológicas, que con el paso del tiempo pueda devenir en una estructura: “la estructura emplea un código y produce un ‘mensaje’: en otro momento determinado, el ‘mensaje’, a través de sus descodificaciones, se transforma en estructura” (Hall, 2004:219). De esta manera, reconocemos un filme de acción, pues en éste hay una serie de persecuciones, explosiones, movimientos acrobáticos, múltiples disparos con armas, lucha dos bandos: buenos contra malos, ley contra ladrones, bandoleros contra sus rivales, por citar sólo algunos casos; sexo ocasional, romance sexual, así como hombres y mujeres en excelente

estado físico. Reconocemos un filme de acción también por lo que no hay: drama existencial, cuerpos mutilados, mujeres subversivas, desigualdades sociales, rebeliones y huidas contra la opresión.

En ese sentido, Miller subvierte la tipología del filme de acción a través de una trama llena de simbolismos, en cuyo intercambio comunicativo con la audiencia deviene en una historia que permita la transmisión de un mensaje relacionado y negociado con las agendas políticas y socioculturales de la actualidad. Así, desde la configuración de la producción de la cinta, el proceso se enmarca en una cadena de rutinas de producción, habilidades, técnicas, profesionalismo, conocimiento de la industria en la que se inscribe, ideas preconcebidas sobre la audiencia e ideologías propias; todas estas fases estarán sujetas a constantes cambios y procesos de negociación (Hall, 2004). En este entramado de técnicas e ideas transmitidas, es imprescindible retomar los sucesos políticos y sociales en los que se enmarca la producción y estreno de *Mad Max*.

No es casual que su estreno en 2015 tenga una fuerte carga existencial y un foco primordial en los roles femeninos. Por un lado, el filme se enmarca en una época de constante interés en los estudios de género, la inclusión femenina pujante en las agendas políticas de los Estados, la lucha contra la violencia, los feminicidios y la desigualdad por parte de las activistas, la elección sobre el propio cuerpo respecto de la maternidad, la lucha contra los estigmas de no ser madre, de no ser esposa, de sólo ser. Por otro lado, se enmarca también en la reproducción estereotípica del machismo, mujeres objeto, mujeres productoras, mujeres reproductoras, mujeres trofeos.

En este escenario de pugna, la decisión de Miller de crear un filme como *Mad Max* cobra un sentido ideológico, por una parte se advierte un estudio de audiencia, una audiencia que ha cambiado, que a la luz de la inmediatez tecnológica reclama contenidos más allá del divertimento de efectos especiales; pero una audiencia que también se ha modificado, donde cada vez más mujeres gustan de películas de acción.

Así, la apuesta de Miller es subversiva, su protagonista, Imperator Furiosa, es una mujer fuerte, alejada del estereotipo femenino canónico de esta clase de filmes, mujeres enfundadas en un traje de látex y larga cabellera. Furiosa encarna todo lo contrario: melena rapada,

ropa cómoda, maquillaje de guerra para tiempos de lucha y un brazo mutilado.

Miller recurrirá a una nueva provocación, quienes tienen capacidad de agencia son los roles femeninos, Max queda relegado a un segundo término, primero como rehén de los secuaces de Immortan Joe, después como acompañante en el viaje emprendido por Furiosa y las esposas hacia el lugar verde.

El personaje de Chazelle Theron es central para la rebelión, una mujer dentro del sistema que pretende romperlo. Como parte del ejército de Joe, fue asignada para cuidar a las esposas de éste; sin embargo, durante su estancia atestigua la violación de una de ellas y su posterior aborto. Abortar es más sensato que tener hijos en ese mundo (Sexton, Lathouris y Mille, 2015). Al inicio del filme, Furiosa emprende una larga huida con las cinco esposas, dos de ellas embarazadas, en una suerte de recuperación de la agencia sobre sus cuerpos, de no ser más simples úteros que deben ser llenados para la perpetuación de la especie, especie donde la mayoría de los supervivientes se caen a pedazos.

Furiosa rompe el control de Joe, control sobre la reproducción pero también sobre la lactancia de mujeres que son ordeñadas en un cuarto secreto para alimentar al resto, cual si fueran objetos, mujeres que reclaman con un grafiti en la pared: “We are no things”. Las secuencias siguientes muestran la capacidad de agencia de las fugitivas, embarazadas tirando de la máquina de guerra, mujeres capaces de actuar disparando a diestra y siniestra, que no necesitan ser protegidas, ni mucho menos adoptar una capacidad “seductora” o “sexual” para lograr su cometido.

La apuesta de Miller es subvertir no sólo el género filmico, sino la naturalización del género como categoría social, advertirlo como un acto de performatividad, de negociación y transformación (Butler, 2006). Su fin en la transmisión del mensaje es quizás una desnormalización de la categoría, de la subordinación, de la sumisión de la mitad de la humanidad (Žižek, 2009), para advertir la humanidad detrás de los roles socialmente consensuados.

## De furias. Lecturas feministas y antifeministas

El impacto de *Fury Road* en la audiencia fue evidente, luego de su estreno surgieron múltiples debates no sólo por la tipología genérica, sino por la temática. Redes sociales y blogs se llenaron de comentarios divergentes, de reseñas encontradas, de críticas en confrontación.

Si atendemos a los postulados de Hall (2004), los procesos de codificación y decodificación no serán procesos simétricos, sino todo lo contrario: la producción y recepción estarán en relación, pero serán momentos diferenciados en la producción del proceso comunicativo global. Desde una lectura semiótica/simbólica/lingüística, se advertirán una suerte de lecturas distintas, que pueden coincidir o no con el mensaje codificado. En ese sentido, nunca podrá existir un significado unívoco, sino que éste dependerá de su integración con el código en el que fue elaborado y con el contexto en el que se recibe. Todo ello producirá determinadas consecuencias en la recepción del mensaje por lo cual, no existirá una garantía de que el receptor reciba el mensaje tal cual lo codificó el productor (Hall, 2004); sino que la audiencia tenderá a otorgar significaciones distintas que se articularán como procesos que tomarán sentido en las prácticas culturales.

Desde estas nociones, se advierte que tanto el ítem textual como el signo visual serán elaborados y relaborados en un campo abierto de connotaciones, a través de las cuales las esferas sociales manifestarán ciertas relaciones de poder, segmentaciones, hegemonías y posturas ideológicas. Sin embargo, en esa suerte de múltiples formas simbólicas de significación, se advierte un cierto consenso o imposición del orden hegemónico, de manera que “toda sociedad o cultura tiende a imponer a sus miembros sus propias segmentaciones, sus clasificaciones del mundo social, cultural y político, con diferentes grados de clausura. Éste se convierte en el orden cultural dominante, lo que no quiere decir unívoco o incuestionable” (Hall, 2004:230). En ese sentido, se crearán ciertos “mapas de connotación” a partir de las posiciones de dominio, mismos que no serán procesos cerrados sino en constante performatividad. El proceso de codificación estará sujeto entonces tanto a la atención de los marcos de referencia de producción y de

reproducción de significaciones connotativas hegemónicas, como con la relación entre las prácticas socioculturales de los receptores, con el fin de advertir diversos procesos de recepción. En el proceso de decodificación planteado por Hall (2004), existen cuatro posibilidades:

1. *Código dominante o hegemónico*, en el que el espectador adopta el significado connotado de manera literal y directa, de forma que su codificación tenderá a seguir el código de referencia.
2. *Código profesional*, se emplea al interior de los procesos de codificación por los profesionales de la comunicación, en él el mensaje ha sido previamente significado por la hegemonía dominante y se transmite a partir de esta significación, en una suerte de afianzar las nociones hegemónicas.
3. *Código negociado*, es aquel en el que la audiencia advierte la estructuración del código desde una postura dominante, reconoce esta posición hegemónica, al tiempo que negocia con ella; este tipo de codificación advierte una suerte de contradicciones, es decir, se evidencia una suerte de desigualdad en las relaciones de poder, a la vez que se confiere cierto grado de legitimidad a ésta.
4. *Código oposicional*, ocurre cuando los mensajes son descodificados en primer nivel de forma negociada, pero en un segundo nivel se evidencian relaciones de dominación perpetuadas a través de dichos mensajes, por lo que son leídos en el sentido oposicional. La audiencia activamente desvela el sentido y a veces lo subvierte, en un entramado de prácticas sociales histórica, social y culturalmente situadas.

Con este marco de referencia, advertimos diversas formas de decodificación surgidas a raíz del filme *Fury Road*. Por un lado, voces clásicas defensoras del género de acción surgieron, en “Why You Should Not Go See ‘Mad Max: Feminist Road’”, Aaron Clarey realiza una larga exposición sobre los puntos “flacos” del filme, arguye primero que el título es una tergiversación y una suerte de engaño para los aficionados de las películas de acción, pues Max debería estar a cargo de la acción; resalta la falta de secuencias sexuales o bien de cuerpos de mujeres

“perfectos”; en lugar de ello, finaliza con la tajante afirmación de que el apocalipsis ha llegado a Hollywood: las feministas han logrado colarse en el medio, acabando con la diversión. En ese sentido, Clarey evidencia un discurso construido a partir del marco de referencia hegemónico, es decir, en concordancia con el orden dominante; por lo que en ninguna forma dialoga con el mensaje expuesto por Miller en el filme, por el contrario se opone a él, expresando con su texto un ferviente rechazo al feminismo.

Clarey ofrece sólo una de múltiples críticas sobre el “excesivo feminismo” en el filme; críticas que tuvieron su contraparte. Desde las ideologías feministas, hubo un grupo que decodificó el filme como una propuesta feminista, en su texto Donna Dickens (2015) propone siete maneras en que *Fury Road* revierte el sexismo en el cine, entre ellas evidencia la carencia de estereotipos del “macho salvador”. Propone que el argumento central de la película es en realidad la muerte del mundo a causa del machismo: “‘Who killed the world?’ is the question plaintively asked during *Fury Road*. The answer is obviously toxic masculinity –the idea that Real Men act a certain way, are violent and aggressive, and never, ever have ‘feminine’ emotions” (Dickens, 2015). En este sentido, las posturas concordantes con la visión de Dickens entrarían en un código oposicional al hegemónico respecto del marco de referencia, pero adoptarían uno hegemónico aparentemente trazado por el filme de Miller.

Por último, una propuesta más ha surgido desde otros feminismos, donde se expone la forma en que se han subvertido ciertos estereotipos en el cine de acción, pero se critica la postura de Miller al afirmarse como feminista, al tiempo que se cuestiona la cuestión racial de los implicados en el filme, afirmando que casi todos eran blancos y por tanto, han dejado de lado la transversalidad racial, étnica y de clase (Critcher, 2015). De igual forma, se advierte una crítica mayor: si *Fury Road* se cataloga como una cinta feminista, ¿por qué no fue escrita y producida por mujeres?, ¿por qué es un hombre el que está a cargo? (King, 2015). En estas posturas, advertimos que, por un lado, la audiencia se opone tajantemente al marco conceptual hegemónico de las películas de Hollywood, mientras que negocia con el ofrecido por *Mad Max: Fury*

*Road*. Así, podemos advertir una suerte de convergencias y divergencias en los discursos insertos en distintos feminismos, donde la suposición de no exclusión y de integración en la lucha por las asimetrías de las relaciones de poder de las mujeres constituyen un punto nodal, y pese a ello, los discursos evidenciados en estos textos tienden a apuntar las miradas diferentes no reflejadas en el filme, la mirada de las otras realidades: mujeres indígenas, mujeres negras, mujeres musulmanas, mujeres pobres. Mirada sustituida por la blanquitud, donde se coloca a las mujeres representadas en una posición colonialista que excluyente a las otras, el filme subvierte la hegemonía tradicional para posicionar una nueva: la mirada blanca, suma de múltiples contradicciones y negociaciones permanentes.

### Hacia la carretera apocalíptica. Consideraciones finales

Luego de revisar brevemente la codificación y descodificación de *Mad Max: Fury Road*, se advierte una multiplicidad de significaciones situadas en marcos referenciales históricos y culturales identificables. Diversas voces pugnan por el purismo del género hollywoodense de acción, otras por la resignificación del cine contra el patriarcado; y unas más por la visión de los feminismos desde diversas latitudes. Si bien todas estas apreciaciones poseen validez en tanto que no hay una significación unívoca, aventuraré una consideración final, ¿la subversión del filme no estará quizás en no pensarla desde el feminismo y las desigualdades genéricas a todas luces evidentes?, ¿no sería eso más rebelde y subversivo?, ¿el feminismo “blanco” no será también una categoría hegemónica actual en el ámbito hollywoodense y artístico, tal como lo han demostrado los posicionamientos de Madonna y Emma Watson?

Si pensáramos el filme no sólo desde el argumento de las asimetrías genéricas manifiestas, ¿qué otras aristas no evidentes encontraríamos? Quizás cabría pensar en él como una representación del apocalipsis, de ese camino que empezamos a recorrer, donde como humanos nos caemos a pedazos; un lugar donde los líquidos son escasos, tan escasos que los últimos nutrientes están en la leche materna; donde

es más importante tener un auto y llenarlo de gasolina que conservar los dientes, donde no es posible respirar a plenitud por la recalcitrante arena desértica. Un mundo apocalíptico, en el que la maternidad es una condena, quizás por ello las figuras femeninas embarazadas sean centrales y en su huida pretendan encontrar un valle verde donde criar a sus hijos; valle que nunca hallarán porque no existe.

Pensar *Mad Max* como el apocalipsis no sólo del patriarcado, sino de la humanidad. Un mundo al que no se puede ni debe traer hijos para perpetuar el sufrimiento sólo por banalidad.

## Bibliografía

- Butler, J. (2006). *Des hacer el género*. Barcelona: Paidós.
- , E. Laclau y S. Žižek (2003). *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Clarey, A. (2015). “Why You Should Not Go See ‘Mad Max: Feminist Road’”, *Return of The King* [<http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road/>], fecha de consulta: 13 de diciembre de 2015.
- Critcher, J. (2015). “Who Killed the World? - The Complicated Feminism of Mad Max: Fury Road...”, *Gender focus* [<http://jezebel.com/the-new-mad-max-film-is-so-feminist-my-scrotum-killed-i-1705273679/>], fecha de consulta: 13 de diciembre de 2015.
- Dickens, D. (2015). “7 ways ‘Mad Max: Fury Road’ sublimely subverts movie sexism”, *Hit Fix*, 16 de mayo [<http://www.hitfix.com/harpy/7-ways-mad-max-fury-road-sublimely-subverts-movie-sexism/2/>], fecha de consulta: 13 de diciembre de 2015.
- Feliciano, O. (2015). “Mad Max: Furia Feminista”, *Animal Político*, 24 de agosto [<http://www.animalpolitico.com/blogueros-punto-gire/2015/08/24/mad-max-furia-feminista/>], fecha de consulta: 14 de diciembre de 2015.
- Hall, S. (2004). “Codificación y decodificación en el discurso televisivo”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, pp. 215-236.
- King, T. (2015). “No, Mad Max: Fury Road is not a feminist masterpiece (but that’s OK)”, *News Statesman*, 20 de mayo [<http://www.newstatesman.com/culture/2015/05/no-mad-max-fury-road-not-feminist-masterpiece-s-ok/>], fecha de consulta: 14 de diciembre de 2015.

- Sexton, M., N. Lathouris y G. Mille (2015). *Mad Max: Fury Road*. Furiosa 1. Vértigo.
- Smith, K. (2015). “Why ‘Mad Max: Fury Road’ is the feminist picture of the year”, *New York Post* [<http://nypost.com/2015/05/14/why-mad-max-fury-road-is-the-feminist-picture-of-the-year/>], fecha de consulta: 13 de diciembre de 2015.
- Wolf, V. (1993). *La señora Dalloway*. Madrid: Cátedra.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.