

***Taxi Driver* (1976) y la cuestión de la redención**

Andrés Budeguer
Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

1. Contexto y géneris de la obra

Los años setenta fueron, para el cine norteamericano, un momento de esplendor. En términos sociales y políticos, sin embargo, Estados Unidos atravesaba una etapa convulsa y cargada de misterios. El escándalo del Watergate de 1972/4 puso en evidencia a los republicanos y a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) tras demostrar que se espiaba a los demócratas. Tras esto, Richard Nixon se vio obligado a dimitir. Hablar de la década del setenta en el país del norte es hablar, inevitablemente, de la Guerra de Vietnam. Diversos centros universitarios se manifestaron contra la contienda, poniendo en evidencia la labilidad del gobierno para aprehender las problemáticas de su tiempo. Estos años vieron el ascenso del hipismo y los movimientos pacifistas. A esto debemos agregar, por otro lado, el auge del movimiento feminista, la influencia de los directores europeos sobre el nuevo continente, los asesinatos de la Familia Manson, y las diversas manifestaciones de violencia policial.

En términos cinematográficos, este período (1969/79) suele denominarse *Nuevo Hollywood* (*New Hollywood*), pues se recuperaban algunos elementos clásicos de las décadas pasadas, aunque añadiendo los caracteres propios de aquellos años. Tomando la influencia del neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti) y la *Nouvelle vague*, este movimiento potenció los papeles de los cineastas en detrimento de los productores de los grandes estudios. Esto permitió que nuevos temas, como la violencia, la sexualidad o las drogas, llegaran a la pantalla grande. Los géneros cinematográficos clásicos, como el *western* o el cine negro, no tenían ya por protagonistas a John Wayne o Humphrey Bogart; aparecían las primeras manifestaciones de una renovación cabal del séptimo arte. Nuevos realizadores daban sus primeros pasos en la industria: Brian De Palma, Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg o Martin Scorsese. Las nuevas técnicas de cámara y los avances en el montaje y la producción les permitieron legarnos algunos de los productos más significativos de la época.

Scorsese se convertiría, con el paso del tiempo, en un respetado director. Pero, a comienzos de los setenta, recién estaba dando sus primeros pasos (Cousins, 2019, p. 339). Se había criado en Nueva York y conocía a Robert De Niro desde que eran niños. Su primera colaboración juntos había sido *Mean Streets* (1973), un filme en el que De Niro encarna a un personaje secundario. En 1976, tras la realización de *Taxi Driver*, ambos saltaron al estrellato en sus respectivos campos. Paul Schrader fue el guionista de la obra. Aquella nueva generación de directores depositó en él su confianza, y escribió películas para Brian De Palma y Sydney Pollack. Su colaboración con Scorsese, empero, fue la más duradera. Ambos dieron luz a clásicos del cine como *Raging Bull* (1980), *The Last Temptation of Christ* (1988) y *Bringing Out the Dead* (1999). Después de esta última colaboración, la amistad entre ambos encontró un abrupto corte. El guion de *Taxi Driver* estuvo listo en tan solo algunos días y fue escrito, en palabras de Schrader, “como un animal” (Cousins, 1998; Bouzereau, 1999).

Travis Bickle, el protagonista encarnado por De Niro, es un individuo solitario que maneja un taxi en las noches de Manhattan. Es un veterano de la Guerra de Vietnam, característica que nos es revelada en los minutos iniciales del filme. Duerme con dificultades e ingiere píldoras para mantenerse sereno. En ocasiones toma licor con el desayuno y ve películas pornográficas. Si tuviésemos que mencionar un rasgo sobresaliente sería el de la soledad: Travis es una persona que está sola y disfruta de su soledad.¹ El guion lo presenta del siguiente modo:

TRAVIS BICKLE, 26 años de edad, delgado, rígido, solitario por excelencia. En la superficie, parece atractivo, incluso apuesto; tiene una mirada serena y un gesto tranquilo, con una sonrisa encantadora que surge de la nada, iluminando todo su rostro. Pero detrás de esa sonrisa, alrededor de sus oscuros ojos, en sus mejillas hundidas, se pueden ver las huellas ominosas de una vida marcada por el miedo íntimo, el vacío y la soledad. Parece haber vagado desde una tierra donde siempre hace frío, un país donde los habitantes rara vez hablan. Su cabeza se mueve, su expresión cambia, pero sus ojos permanecen fijos, inmutables, perforando el vacío.

¹ Al inicio del guion (1976) hallamos la siguiente cita de Thomas Wolfe, reconocido escritor dramático de inicios del siglo pasado: “Toda la convicción de mi vida se basa ahora en la creencia de que la soledad, lejos de ser un fenómeno raro y curioso, es el hecho central e inevitable de la existencia humana”.

Travis conoce a una esplendorosa joven, Betsy, interpretada por Cybill Shepherd, e intenta, en diversas ocasiones, establecer una relación amorosa con ella. Falla miserablemente: en su primera cita la invita a ver una película para adultos, y la joven sale de allí espantada. La narración en primera persona, con voz en *off*, relata las entradas de Travis en un pequeño diario que mantiene en su apartamento. Tras su fallida relación con Betsy se obsesiona con la idea de salvar al mundo. Para ello intenta, inicialmente, asesinar a un candidato presidencial. Cuando se percata de que aquella tarea lo excede por entero, su objetivo cambia: dirige su atención a “salvar” a una prostituta de doce años llamada Iris, personaje absolutamente polémico interpretado por una muy joven Jodie Foster en uno de sus primeros papeles.

2. *¿Fue Travis Bickle un héroe?*

En el clímax de la obra, Travis se infiltra en un burdel, matando al proxeneta de Iris (Harvey Keitel). Cuando la policía llega, Travis, cubierto en sangre, imita la forma de una pistola con su mano y, figurativamente, se suicida. En un plano memorable, Scorsese nos muestra el estado desastroso del burdel, resultado del accionar de nuestro protagonista. En el apartamento de Travis vemos recortes de periódicos que lo retratan como un héroe por haber asesinado a un jefe de la mafia. El padre de Iris agradece a Travis por haber salvado a su hija. Tras el monólogo, vemos como Betsy se sube al taxi de Travis por casualidad. Durante su breve conversación, Betsy expresa una especie de remordimiento por haber rechazado a Travis en el pasado. Bickle se niega a dejarla pagar por el viaje. En los segundos finales de la película Bickle ajusta el espejo y aparta la mirada del reflejo de Betsy, que va desapareciendo.

Comentaré, en lo que sigue, algunos aspectos estéticos destacables de la obra. La banda de imagen de la obra y su excelsa fotografía, dirigida por Michael Chapman, refuerza la progresiva alienación del protagonista. En cierto sentido, Travis nunca abandona aquella soledad que lo acompaña desde los primeros minutos del filme. La banda sonora de Bernard Herrmann muestra una melancólica combinación de jazz y orquestación ominosa; los saxofones y las cuerdas dan la imagen de un Nueva York sofocante y romántico a la vez, un espacio donde la violencia está siempre a punto de estallar. El tema principal, repetido con variaciones, encapsula el aislamiento psicológico del protagonista (Arboccó de los Heros,

2014). La presencia de la pornografía es también un aspecto significativo de la obra: con ella se refuerza la idea de un relato que se desarrolla en el bajo mundo, en los márgenes de una sociedad fragmentada.

El montaje de la obra es uno de sus aspectos más perdurables. Tom Rolf y Melvin Shapiro fueron los montajistas del filme. Un recurso que se repite a lo largo de la cinta es la acumulación de primeros planos y planos medios que, paulatinamente, enfatizan la creciente desconexión de Travis con su entorno. Un ejemplo notable de esto es la escena en la que escribe en su diario, sentado en su pequeño apartamento; el montaje alterna entre su rostro iluminado por luces de neón y las calles sucias de Nueva York, estableciendo una yuxtaposición entre su subjetividad y la realidad exterior. El uso de la cámara lenta, como en la escena del burdel donde observa de forma incisiva a Betsy, refuerza la sensación de una percepción alterada y de una disociación de la realidad –característica debida, posiblemente, a su paso por Vietnam.

¿Fue Travis Bickle un héroe? En absoluto, y si lo fue, no es eso lo que el filme busca dar a entender. Lo que Scorsese y De Niro logran no es una obra en la que debamos pensar una especie de *rehabilitación* del protagonista, como si su accionar en los minutos finales de la obra lo hubiera redimido por completo. La obra no adopta la lógica tradicional de un ‘final feliz’, pretende, en cambio, poner en evidencia a un protagonista cuestionado por la sociedad. Él mismo, sin embargo, no parece poder percatarse de ello: se ha camuflado en su entorno, como aquellos soldados de Vietnam que saben que tienen que evitar ser vistos. Lo que se sugiere en la película en diversas ocasiones es la representación de un *estado subjetivo*. Lo que se nos muestra no al protagonista, sino a la realidad vista por él.

La escala de valores de mediados de la década del setenta era, ciertamente, muy distinta a la que tenemos hoy. Este es un factor que no hemos de menospreciar al momento de evaluar la recepción de la obra, temática que comentaré en la próxima sección. Volviendo a la cuestión de la representación subjetiva que la obra logra hay que destacar, por otro lado, la voz en *off* que narra las entradas del diario de Travis. Este es un recurso típico del cine negro y el realismo sucio, géneros que la obra bordea. La fotografía emplea luces artificiales de semáforos y señales filtradas a través de la lluvia y el vapor de las alcantarillas, dando así a la ciudad un carácter febril, prácticamente onírico. De hecho, podríamos incluso pensar que toda la obra no es sino producto de la imaginación de Travis, a juzgar por el hecho de que,

en los minutos iniciales del filme, él ya conduce el taxi –en la escena siguiente se lo muestra solicitando empleo, de modo que esa escena podría ser el inicio de una narración en primera persona del protagonista.

Con la famosa escena del espejo, ¿“You talking to me?””, se produce la transformación definitiva del personaje: sabe que tiene que hacer algo para cambiar el estado de los acontecimientos. Sabe que la ciudad está llena de corrupción, o así lo percibe, y él puede alterar eso, o así lo cree. La estética que resulta de ello es una mixtura entre el realismo y lo pesadillesco, haciendo de la obra una obra maestra del descenso hacia la *psique* de un hombre trastornado. Creo que este último punto no fue suficientemente apreciado por algunos espectadores y críticos: lo que se pone en evidencia no es un relato, en el sentido en que no se cuenta una historia que tenga que ser juzgada de tal o cual manera por los realizadores. Lo que Scorsese logra, en cambio, es *mostrar* a un hombre y el mundo que él genera.

Retomando el asunto de la heroicidad presunta del protagonista, creo que la cuestión es clara: Travis es un héroe para sí mismo, pero no lo es para nosotros. Lo que molestó a muchos sectores de la sociedad de la época fue la idea de que Scorsese, con el filme, estaba intentando *justificar* el accionar del protagonista. Nada más lejos de la realidad. En la sección siguiente me concentraré en algunas de las reacciones que la película causó tras su estreno.

3. *Recepción inmediata de la obra*

Roger Ebert, uno de los críticos de cine más aclamados de los últimos tiempos, no dudó en elogiar al filme. El 1 de enero de 1976, a solo días del estreno, escribía lo siguiente:

Taxi Driver es un infierno, desde la toma inicial de un taxi emergiendo de nublados estigios de vapor hasta la escena culminante del asesinato, en la que la cámara finalmente mira directamente hacia abajo. Scorsese quería apartar la mirada del rechazo de Travis; nosotros casi queremos apartar la mirada de su vida. Pero él está ahí, sin duda, y está sufriendo (Ebert, 1976).

Ebert, y otros críticos de la época, pudieron ver más allá de los prejuicios propios de aquellos años. Pauline Kael fue otra crítica de cine que se tomó muy en serio el trabajo de Scorsese. En el mismo año de estreno del filme escribía lo siguiente en *The New Yorker*:

Esta película no opera en el nivel del juicio moral sobre lo que hace Travis. Más bien, al arrastrarnos a su vórtice, nos hace comprender la descarga psíquica de los chicos silenciosos que enloquecen. Y es un verdadero golpe en la cara para nosotros cuando vemos a Travis al final, luciendo pacificado. Ha sacado la rabia de su sistema—al menos por el momento—y ha vuelto al trabajo, recogiendo pasajeros frente al St. Regis. No es que esté curado, sino que la ciudad está más loca que él (Romero, 2018, 807).

Ebert sugirió una interpretación que continúa siendo valiosa en la actualidad y, muy posiblemente, sea la mejor manera de *resolver* los conflictos planteados por la obra (Ebert, 2004): la historia se completa a un nivel emocional, no literal. Esto refuerza nuestra sugerencia anterior de que la obra no es, en un sentido importante, un relato, sino que pretende, en cambio, lograr la *exposición* del personaje, mostrarlo. Esta característica es, precisamente, la que otorga al filme gran parte de su fortaleza en términos del impacto psicológico que este general.

La opinión de James Berardinell al analizar la obra merece también ser mencionada. Argumentado contra la idea de que esta pudiera ser una pura fantasía, afirma lo siguiente:

Scorsese y el guionista Paul Schrader añaden la conclusión perfecta a *Taxi Driver*. Cargado de ironía, el epílogo de cinco minutos subraya los caprichos del destino. Los medios convierten a Bickle en un héroe, cuando, si hubiera sido un poco más rápido al sacar su arma contra el senador Palantine, habría sido vilipendiado como un asesino. Al final de la película, el misántropo ha sido acogido como el ciudadano modelo: alguien que se enfrenta a proxenetas, traficantes de drogas y mafiosos para salvar a una niña.

Tanto en términos cinematográficos como literarios, la película recibió ovaciones. Robert De Niro y Jodie Foster fueron nominados como Mejor Actor y Mejor Actriz de

Reparto en los Premios Óscar, respectivamente. Prestigiosas instituciones no tardaron en posicionar al filme como una de las mejores películas que la industria había generado hasta el momento.

La vigencia que *Taxi Driver* todavía conserva radica en su capacidad para explorar las sombras y matices de la interioridad humana sin ofrecer respuestas definitivas. Scorsese y Schrader construyen un relato que no es tanto una historia con un mensaje claro, sino una inmersión en la subjetividad de Travis Bickle, un personaje que oscila entre la alienación y la violencia. Su aparente redención no es más que un giro irónico del destino, en el que la sociedad elige ver lo que le resulta conveniente. Como han señalado diversos críticos, cuyas opiniones fuimos comentando oportunamente, la fuerza del filme reside en su ambigüedad: no nos ofrece una moraleja, sino un espejo distorsionado de una realidad fragmentada. A casi cincuenta años de su estreno, la película sigue generando debates sobre la moralidad, la soledad y la violencia, confirmando su lugar como una obra maestra del séptimo arte.

© Andrés Budeguer

Bibliografía citada y consultada

- Arboccó de los Heros, Manuel. (2014). “‘*You Talking to Me?*’ La psicología del taxista de Martin Scorsese”, *Revista Consensus*, Vol. 19, No. 2, pp. 109 – 118.
- Bouzereau, Laurent. (1999). “Making *Taxi Driver*” (Documental sobre *Taxi Driver*).
- Cousins, Mark. (1998). “Scene by Scene” (Documental sobre Paul Schrader).
- Cousins, Mark. (2019). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Blume.
- Ebert, Roger. (1976). Review of ‘*Taxi Driver*’. Blog.
- Ebert, Roger. (2004). Review of ‘*Taxi Driver*’. Blog.
- Romero, Gustavo. (2018). “Outline of a Theory of Scientific Aesthetics”, *Foundations of Science*, Vol. 18, No. 2, pp. 795 – 807.
- Schrader, Paul. (1976). *Taxi Driver*. Script.