

***Taxi Driver* (1976) y *Cruising* (1980): perfiles del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta**

Taxi Driver (1976) And Cruising (1980): Sides of the Post-industrial Crusader in New York Cinema During the Seventies

Marina Conde De Boeck

Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Desde comienzos de la década del setenta, la guerra con Vietnam, el escándalo de Watergate, la recesión que en la posguerra puso fin a la expansión económica. El sueño americano, sólidamente incrustado en el colectivo estadounidense, parecía más inalcanzable que nunca. Este escepticismo hallará su escenificación en todos los ámbitos de la cultura, con el cine ocupando un lugar preponderante. En esta ponencia se plantea una lectura comparativa entre *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese y *Cruising* (1980) de William Friedkin. Los protagonistas de ambas películas se construyen como cruzados posindustriales dentro del submundo de la Nueva York de los setenta que demostró en los tugurios nocturnos la corrupción de ese sueño. Sin embargo, a pesar de que los periplos morales de ambos personajes parezcan en primera instancia paralelos, en realidad, avanzan en direcciones distintas: sus caminos se interceptan sólo en la *katabasis* (el descenso al repertorio de geografías ocultas de la ciudad: los bares *leather gay*, los cines porno, los rincones más oscuros del Central Park), pero sus motivaciones y resoluciones son diametralmente opuestas. Mientras que Travis Bickle, el veterano de guerra, se purifica al devenir *vigilante*, Steve Burns, el policía, se degrada para ascender en el *cursus honorum* del precinto. Haremos uso de herramientas de la narratología (Greimas) y nociones provenientes de la filosofía del cine de Ángel Faretta, en especial sus estudios sobre la representación del mal en el cine neoyorquino de la década del setenta.

Palabras clave: Cine neoyorkino, años setenta, narratología

Abstract

During the early seventies, the Vietnam War, the Watergate Scandal, the recession that in the post-war era put an end to the economic expansion, the unemployment, the gentrification and the resulting precarity in the big cities started to discolor the national *ethos* of the old United States. The American dream, sturdily embedded in the country's collective psyche, seemed more out of reach than ever. This skepticism would find its staging in all cultural fields, with cinema leading the scene.

This paper outlines a comparative reading between *Taxi Driver* (1976) by Martin Scorsese and *Cruising* (1980) by William Friedkin. The main characters in both films are built as post-industrial crusaders within New York's underworld in the seventies that showed in its nocturnal slums the corruption of that dream. Despite the fact that both characters' moral journey would seem parallel at first glance they actually progress in different directions: their paths only cross in the *katabasis* (the descent to the repertoire of the city's hidden geographies: the leather gay bars, the porn theaters and the darkest corners of the Central Park), but their motivations and destinations are diametrically opposite: while Travis Bickle, the war veteran, purifies himself by choosing the vigilante's path, Steve Burns, the cop, breaks bad in order to climb up the precinct's *cursus honorum*.

We will resort to tools of narratology (Greimas) and notions derived from Ángel Faretta's philosophy of film—especially, his studies about the representation of evil in New York cinema during the seventies.

Keywords: New York cinema, 70s, narratology

Taxi Driver (1976)

“Un híbrido entre un film de horror urbano, una película de carretera urbana y un psicodrama de trasfondo neo-noir” (p. 41), dijo Amy Taubin (2012). Filmada durante una fuerte ola de calor en ocho semanas del verano del setenta y cinco, *Taxi Driver* (1976) narra la historia de un veterano de Vietnam que deambula por las calles de una Nueva York expresionista y luciferina. Insomne, Travis Bickle (Robert De Niro) toma el puesto de taxista, trabajo que lo ubica en la exploración de una topografía infernal. En su errante vagar por la ciudad, se encuentra con una serie de personajes que encauzan lo que terminará constituyendo una inevitable campaña contra el Mal. Dos de ellos son Iris (Jodie Foster), una prostituta de doce años, y Betsy (Cybill Shepherd), trabajadora en la campaña para el candidato presidencial Palantine. El constante monólogo interno de Travis al estilo de Holden Caulfield acompaña cada escena agregando otra faceta de sentido.

Sumido en la depresión, Paul Schrader escribe este guión como una forma de autoterapia, una suerte de rito psicomágico que le permite exorcizar un demonio interno: “Me di cuenta que, si puedo escribir sobre él, no voy a convertirme en él, y funcionó. Mientras escribía sobre él, éste se desprendía cada vez más de mí”, confesó el guionista (2019) durante un seminario. Recomendado por Brian De Palma, Schrader cede su guión a Martin Scorsese, quien había ganado reconocimiento gracias a *Mean Streets* (1973), para que lo traduzca al plano fílmico.

Cruising (1980)

En el verano de 1979, un cuerpo cercenado es encontrado en el río. Nueva York se erige como Sodoma a orillas del Hudson. Siete años después de *El Exorcista*, William Friedkin traslada a la pantalla grande otra novela: *Cruising* (1970) del reportero del *New York Times* Gerald Walker. En esta reescritura abyecta del cine *noir*, el policía encubierto Steve Burns (Al Pacino) se introduce en la subcultura sadomasoquista de los bares *leather gay* del sur de Manhattan a la caza de un asesino serial cuyas únicas víctimas son hombres que frecuentaban estos ambientes.

La polémica se presentó desde el momento mismo en que se filtró el guión y llegó a manos de un columnista de *Village Voice*, protestas multitudinarias se congregaron en el set de grabación para impedir que se llevara a término la película. En un contexto en que el movimiento por la lucha de los derechos LGBT estaba en su auge y la aparición de los primeros casos de SIDA comenzaba a oscurecer el panorama, *Cruising* (1980) fue catalogada como una película descaradamente homofóbica, un “brillante ejemplo del proyecto de explotación” (p. 13), según Alexander Wilson (1981), de los medios masivos para exponer la cultura marginalizada, vaciarla de sus contenidos radicales y adosarla a la cultura *mainstream*.

Bienvenidos a la Ciudad del Miedo: Nueva York y la crisis

Jonathan Mahler (2005) en sus crónicas *The Bronx is Burning* escribe: “El término clínico, crisis fiscal, no representaba la cruda realidad. Crisis espiritual era una mejor aproximación” (p. 6). Desde comienzos de la década, la calidad de vida en la ciudad empezó a declinar con inusitada rapidez. Para el año setenta, la alta tasa de criminalidad y los desórdenes sociales ya singularizaban a la metrópolis. Prostitutas y proxenetas, drogadictos y traficantes pululaban por Times Square y el Central Park se había convertido en epicentro de atracos y violaciones. Los edificios del *downtown* abandonados por la clase media en su peregrinación a los suburbios se encontraban ahora ocupados por aquellos mismos personajes marginales. Por si fuera poco, bajo la alcaldía de Abraham Beame, la ciudad entró en uno de los momentos más bajos en la historia de su economía. A mediados de 1975, la crisis fiscal estaba en su auge, con una deuda de cientos de millones de dólares. La ciudad se enfrentaba a las huelgas de los trabajadores de la basura, apagones, un descenso demográfico y una corrupción policial desenfrenada. La sombra de la bancarrota oscurecía las ruinas de la ciudad. En junio de este mismo año los sindicatos imprimieron y distribuyeron un millón de panfletos por los aeropuertos dando la “bienvenida” a los turistas a la Ciudad del Miedo.

Distinta a la de Frank Sinatra, Woody Allen y Simon & Garfunkel; opuesta pero en cierto modo anticipada por el mundo que revive la espectral *Mad Men*, la Nueva York de Scorsese y Friedkin es una zona de guerra, un espacio esencialmente nocturno, cargado de las

erupciones de una sexualidad reprimida por décadas y poblado por un bestiario inacabable de personajes subterráneos que se ocultan de la luz del sol. “Todos los animales salen a la noche” (1976) se decía a sí mismo Travis Bickle en su perpetuo monólogo.

Locus nefastus: el Mal y la Urbe

Según James Lewis Hoberman (2011), “la paria de Estados Unidos, un pozo ciego moral festoneado de grafitis, derrochadora y plagada de delitos”, delirante y enfurecida, la Urbe se transforma en el espacio perfecto para la concreción del voyeurismo neoyorkográfico de Scorsese y la catexis paterna de Friedkin.

Filmadas y situadas en locaciones similares (*Taxi Driver* en la zona de *Times Square* y *Cruising* en el *Meatpacking District*), la ciudad en las dos películas se forja como topografía caótica, es una materialización de la sordidez en la sociedad de ese tiempo y una proyección a escala de la psiquis de los personajes. Así, el “justiciero” protagonista se encuentra a sí mismo en la geografía urbana y descubre un mapa interior de sus propias tensiones psicológicas. De la ciudad física, se erige una ciudad mental.

La percibida perversión sexual, el crimen y la violencia configuran el mundo abisal que los protagonistas describen con su voz (en el caso de *Taxi Driver*) o del cual son testigos (en *Cruising*).

Con el sueño americano desplazado a los suburbios, el *downtown* cae en la obsolescencia, provocando un déficit inmobiliario que genera una tugurización en las zonas más céntricas de la ciudad. Estos tugurios son la *mise en scène* de la perversión simbolizada en ambas películas. El intruso se infiltra en ellos para “destruirlos” y, de alguna forma, destruirse desde adentro refugiado por los medios que lo ayudan a movilizarse y a distanciarse de la escena: ambos patrullan las calles, uno protegido por el vehículo; el otro, por su disfraz. En una serie de movimientos auto-aisladores, Bickle y Burns se internan en el corazón de las tinieblas.

El Mal se construye en la ciudad como *lo Otro*, ajeno y, supuestamente, contrario al protagonista que hace a la vez de agente de la acción y punto de perspectiva a través del cual el espectador interactúa *tête à tête* con la sordidez en la que éste se ve inmerso. La inversión

de la sexualidad (la prostitución infantil y el submundo *leather gay*) y la violencia amenazan la integridad de la realidad psíquica de los personajes porque materializan lo más oculto de sus subconscientes. “Es como si la ciudad entera estuviese infectada con una ira homicida” (Taubin, 2012, p.63).

Ángel Faretta (2007) habla sobre los tópicos friedkinianos. Este fragmento se refiere a *To Live and Die in L.A.* (1985), pero es aplicable también a los filmes que estamos analizando:

[...] la utilización de lo decorativo, lo vestimentario, el mobiliario y la arquitectura de las casas y los edificios por los que se mueven sus personajes se vuelve, plásticamente, una parte constitutiva del mundo de la fábula. Esta iconografía actúa como una extensión del vacío en que se mueven sus personajes o, mejor dicho, un vacío es el reflejo del otro, el producto que consecuentemente engendra una manera de ser-en-el-Mundo. (p. 190)

La percepción del Mal como una fuerza y ley que impera en la ciudad y posee a quienes viven en ella se justifica en base al trasfondo espiritual que los directores aportan a su filmografía. La espiritualidad judeo-cristiana de Friedkin, Scorsese y Schrader se instaura en sus obras como generador de discursividad.

La Nueva York tugarizada era, para estos directores, el escenario por excelencia donde podía tomar lugar la hiperbolizada e hipersimbolizada sumersión al elemento destructivo.

El cruzado post-industrial

Como peregrinos armados, Travis Bickle y Steve Burns se internan en el teatro de batalla. Esperan que “venga un guía y los tome de la mano” (1979), como se escucha en los ecos anhedónicos de Joy Division, una banda británica contemporánea a ambas películas. La sensación de anomia y la búsqueda incansable de rastros de justicia en estado puro es lo que caracteriza a este tipo de personajes dentro de una sociedad post-industrial. Son testigos de un mal provocado por la aceleración del capitalismo en una Urbe que desde sus inicios se prestó como escenario para que ésta se desarrolle. Bickle y Burns son síntomas de su tiempo y la única forma que encuentran para revertir esta anomia es a través de la violencia.

A pesar de que sus caracterizaciones resulten similares, sus motivaciones y consiguientes desenlaces los ubican, en realidad, en recorridos distintos. Siguiendo el esquema actancial de A.J. Greimas (confrontar 1987), las funciones que entran en juego se ubican en polos casi opuestos.

El Destinator, aquella fuerza externa o motivo que moviliza al protagonista a querer conseguir su Objeto, es, en *Cruising*, un caso de obediencia debida: el jefe de policía (Paul Sorvino) le impone a Burns la tarea de buscar un asesino puntual. El protagonista es llamado a una oficina donde se le pregunta si le gustaría desaparecer: “¿te gustaría desaparecer?” (1980) le dice para proponerle una misión encubierta.

Travis Bickle, en cambio, constituye su propio Destinator. En una escena que recuerda a un reclutamiento, él mismo se ubica, como ya decía Scorsese, en “la ocasión del pecado” (Taubin, 2012, p. 50). El Objeto, lo que mueve a los Sujetos a actuar, también se ubica en extremos opuestos: mientras que Travis busca una purificación a través del derramamiento de sangre, Burns es motivado por su propia ambición de escalar en la jerarquía policial. Los eventos que se desenvuelven van exacerbando o modificando este Objeto a lo largo del texto fílmico.

Durante la *katabasis*, el peregrinaje por el infierno urbano, se suceden episodios que reconfiguran la cosmovisión de los protagonistas. Coherente con los demás tópicos friedkineanos, Burns es “vampirizado” por la subcultura sadomasoquista, el hipogeo *leather gay* se instala en su subconsciente gatillando respuestas inarticulables. Del mismo modo, Travis pasa de ser testigo dentro del “ataúd de metal amarillo” (Schrader, 2019), a ser un hombre con una misión: encarnar una justicia abstracta y total. A los protagonistas “les pasan cosas”, pero en el primero esto se manifiesta como un pedido de ayuda, en el segundo, se trata de un aviso. En ambos emergen tensiones psíquicas profundas, pero lo que los distancia es el fundamento con que éstas se materializan en el plano de la violencia. En Steve Burns, el sistema conquista y aprovecha esta violencia para utilizarla en pos de la resolución de uno de los tantos crímenes que suceden en la ciudad. En Travis Bickle, la sed de sangre sólo se puede saciar en una “guerra contra y en el Ser” como diría Mark Fisher (2005).

En la transmutación, ambos se miran al espejo, modificando el cuerpo para que sobreviva en la jungla. En el espejo se ven a sí mismos y todo aquello que desprecian. Steve Burns fusiona la carne y el cuero, Travis Bickle fusiona la carne y el metal.

Además de la materialización del mal en la ciudad y el descenso al inframundo como espejo del descenso al inconsciente de los personajes, algo que comparten ambas películas, es, como lo llamaría Mark Fisher (2019), “una lujuria masculina por la muerte” (p. 102). Se construye un conflicto, esencialmente, en la masculinidad de los personajes que sienten una castración, una “alucinación de masculinidad” (Taubin, 2012, p. 27) que es redimible exclusivamente a través del dolor. Así, el símbolo fálico en el comportamiento psico-sexual esquizoide de los personajes (las armas de Travis, el cuchillo del asesino serial en *Cruising* y el que usa Burns para apuñalar a su presa) se manifiesta como una forma de reforzar la masculinidad amenazada por la homosexualidad, el estrés postraumático y las figuras paternas. En *Cruising*, la figura paterna es causa de desequilibrio en el asesino serial Stuart Richards (Richard Cox) y, de modo implícito, en Steve Burns. En el intento de asesinato al candidato presidencial y en el homicidio a Sport (Harvey Keitel) se muestra cómo las figuras paternas de los personajes femeninos en *Taxi Driver* son el blanco al que dispara Travis.

Los exabruptos finales de violencia en ambas películas son un intento de ganar el duelo contra la Sombra, en términos jungianos. La lluvia de sangre resulta, para los personajes y para el espectador, un evento inevitable. Pero eso no provoca más que una violencia cíclica. Volviendo a mirarse en el espejo, se plantea una circularidad. Los planos finales de ambas películas recuerdan a los primeros: el río Hudson y las calles de Times Square. En la Urbe de Friedkin y Scorsese, el Mal sigue existiendo.

Conclusión

Se puede decir que *Taxi Driver* y *Cruising* plantean tipos humanos que son producto de un tiempo y un espacio específico. Un tipo de antihéroe urbano que, a través de una purificación homicida, busca librarse de una tensión sepultada, cumpliendo la función, para sí mismo, de

cruzado. Aunque la degradación suceda de todas formas, los orígenes y los destinos de cada personaje son opuestos. Ambos constituyen perfiles opuestos del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta.

Friedkin y Scorsese toman Nueva York, la Urbe, como lienzo en que toma forma el Mal.

Referencias

Faretta, Á. (2007). *Espíritu de simetría: escritos de Ángel Faretta en Fierro 1984-1991*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Djaen.

Fisher, M. (2005). Nihil Rebound: Joy Division. Mensaje en un blog, 9 de enero. Recuperado de: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/004725.html>

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Hoberman, J. (2011). *35 Years Later, Taxi Driver Still Stuns*. The Village Voice. Recuperado de: <https://www.villagevoice.com/2011/03/16/35-years-later-taxi-driver-still-stuns/>

Joy Division. (1979). Disorder. En *Unknown Pleasures* [CD]. Manchester, Reino Unido: Factory Records.

Mahler, J. (2005). *Ladies and Gentlemen, The Bronx is Burning: 1977, Baseball, Politics, and the Battle for the Soul of a City*. N. Nueva York, EU.: Farrar, Straus & Giroux.

Phillips, J., Phillips, M. (productores) y Scorsese, M. (director). (1976). *Taxi Driver* [cita cinematográfica]. EU.: Bill/Phillips Productions; Italo-Judeo Productions.

Schrader, P. (2019). Fragmento del *Harold Lloyd Master Seminar*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ChOCtN00UNk&t=7s&ab_channel=AmericanFilmInstitute

Taubin, A. (2012). *Taxi Driver*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Weintraub, J. (productor) y Friedkin, W. (director). (1980). *Cruising* [cinta cinematográfica]. EU.: CiP-Europäische Treuhand Lorimar; Film Entertainment.

Wilson, A. (1981). Friedkin's Cruising, Ghetto Politics, and Gay Sexuality. *Social Text*, No. 4, 98–109.

Marina Conde De Boeck es estudiante avanzada de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Su área de estudio e investigación es literatura y cultura de masas norteamericanas.

Correo electrónico: mcondeboeck@gmail.com