

para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/
videoteca_ivac@gva.es

Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)
The Graduate (El graduado, Mike Nichols, 1967)
2001: A Space Odyssey (2001: una odisea del espacio, Stanley Kubrick, 1968)
Faces (John Cassavetes, 1968)
Rosemary's Baby (La semilla del diablo, Roman Polanski, 1968)
Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)
The Wild Bunch (Grupo salvaje, Sam Peckinpah, 1969)
Midnight Cowboy (Cowboy de medianoche, John Schlesinger, 1969)
MASH (Robert Altman, 1970)
Love Story (Arthur Hiller, 1970)
THX 1138 (Georges Lucas, 1970)
A Clockwork Orange (La naranja mecánica, Stanley Kubrick, 1971)
French Connection (French Connection, contra el imperio de la droga, William Friedkin, 1971)
The Last Picture Show (La última película, Peter Bogdanovich, 1971)
McCabe & Mrs. Miller (Los vividores, Robert Altman, 1971)
Cabaret (Bob Fosse, 1972)
The Godfather (El padrino, Francis Ford Coppola, 1972)
American Graffiti (Georges Lucas, 1973)
The Exorcist (El exorcista, 1973)
Mean Streets (Malas calles, Martin Scorsese, 1973)

The Sting (El golpe, George Roy Hill, 1973)
Chinatown (Roman Polanski, 1974)
The Godfather: Part II (El padrino: parte II, Francis F. Coppola, 1974)
A Woman Under the Influence (Una mujer bajo la influencia, John Cassavetes, 1974)
One Flew Under the Cuckoo's Nest (Alguien voló sobre el nido del cuco, Milos Forman, 1975)
Jaws (Tiburón, Steven Spielberg, 1975)
All the President's Men (Todos los hombres del presidente, Alan J. Pakula, 1976)
Carrie (Brian De Palma, 1976)
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)
Star Wars (La guerra de las galaxias, George Lucas, 1977)
Close Encounters of the Third Kind (Encuentros en la tercera fase, Steven Spielberg, 1977)
Annie Hall (Woody Allen, 1977)
The Deer Hunter (El cazador, Michael Cimino, 1978)
Halloween (La noche de Halloween, John Carpenter, 1978)
All That Jazz (Bob Fosse, 1979)
Apocalypse Now (Apocalipsis Now, Francis Ford Coppola, 1979)
Manhattan (Woody Allen, 1979)
Raging Bull (Toro salvaje, Martin Scorsese, 1980)

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto · 7ª planta · Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
http://opac.ivac-lafilmoteca.es
ivac_documentacion@gva.es

ALBERICH, E. *Martin Scorsese. Vivir el Cine*. Barcelona: Glénat, 1999.
BALAGUÉ, Carlos. *Martin Scorsese*. Madrid: JC, 1993.
BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2004.
COMAS, Ángel. *Los fabulosos años del New Hollywood*. Madrid: T&B, 2009.
CONNELLY, Marie Katheryn. *Martin Scorsese: an Analysis of his Feature Films, with a Filmography of his Entire Directorial Career*. Jefferson: Mcfarland, 1993.
DELEYTO, C. *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003.
FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. *Martin Scorsese: un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Carena, 2008.

HENRY, M. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid: Plot, 1987.
LOSILLA, Carlos. *Taxi Driver/Johnny Guitar*. Barcelona: Libros Dirigido, 1997.
MILLER, Toby. *El Nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós, 2005.
SCHRADER, Paul. *Taxi Driver*. London: Faber and Faber, 1990.
SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese, un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid: Tres Cantos; Akal, 2001.
SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese: mes plaisirs de cinéophile. Texte, entretiens, filmographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
SOTINEL, Thomas. *El libro de Martin Scorsese*. Paris: Cahiers du cinéma; Madrid: Prisa Innova, 2007.
TAUBIN, Amy. *Taxi Driver*. London: BFI, 2000.



IVAC
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

básicos filmoteca

una introducción
a la historia del cine
(tercera parte)



sesión 23
19 de mayo de 2011

EL NUEVO
HOLLYWOOD

TAXI DRIVER
Martin Scorsese. EEUU. 1976

IVAC
la filmoteca

Taxi Driver y el nuevo Hollywood

Javier Moral
Universidad Internacional Valenciana

1. A propósito del Nuevo Hollywood
Como ocurre en todos los campos del conocimiento, los conceptos que se instituyen a partir de un término precedente presentan una ventaja y un inconveniente. Una ventaja porque señalan desde el principio el marco de referencia donde operan, facilitando el contexto de significación. Pero también un inconveniente por cuanto tienden a remarcar sus diferencias respecto al concepto al que aluden, ocultando o minimizando el fondo de semejanza que permanece entre ambos.

Lo mismo ocurre en el terreno cinematográfico cuando hablamos del Nuevo Hollywood. Por un lado, el término se inscribe en un universo conocido por todos, aquel de la fábrica de los sueños que monopolizó durante las décadas centrales del s. XX el imaginario cinematográfico. Pero, por otro, tiende a comprender el nuevo fenómeno como una suerte de contratipo, sistema antagónico del anterior. Es en ese sentido que el periodo que va desde la segunda mitad de la década de los 60 —pongamos desde *Bonny and Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969)—, hasta mediados de los 70 —pongamos hasta *Star Wars* (George Lucas, 1977), o *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977)—, devendría así una suerte de década prodigiosa en la que los modelos productivos clásicos habrían sido dinamitados con la irrupción de unos cineastas que, mirando de reojo a las nuevas formas puestas en pie por los Nuevos Cines en el viejo continente —pero también a las planteadas por insignes representantes del interior, entre ellos John Cassavetes—, recondujeron a la

industria norteamericana hacia otros territorios productivos y formales.

La situación no obstante dista de ser exactamente así y la situación, como casi siempre, deviene algo más compleja. En primer lugar, porque ni el Antiguo Hollywood ni su sucesor son fenómenos tan uniformes que permitan establecer una comparación global. En segundo lugar, porque los periodos históricos en que las dos estructuras tuvieron cabida son lo suficientemente dispares como para ser analizados con los mismos parámetros. Y, en último lugar, porque películas como *Easy Rider* o *American Graffiti* (Georges Lucas, 1973), más que gestionarse en el corazón de la industria, lo hicieron en sus aleñados. Si el film de Lucas fue posible gracias a su propia productora, Lucasfilm (secundada por la Universal Pictures), el de Hopper y Fonda fue llevado a cabo gracias a la BBS (productora apoyada financieramente por la Columbia). En ese sentido, puede decirse que los *movie brats* (Scorsese, Spielberg, Lucas, Schrader, De Palma, etc.), lejos de apropiarse de la industria, aprovecharon los resquicios existentes en un sistema que se encontraba todavía en estado de shock. Las leyes antimonopolistas que desde finales de los años 30 habían ido obligando a las *majors* a perder gran parte de sus privilegios, la aparición y consolidación de la televisión, pero sobre todo la aparición en escena a lo largo de los 60 de la generación de los *baby boomers* y sus propias necesidades de autorepresentación, hicieron patente la incapacidad de Hollywood para reaccionar con la misma rapidez que lo estaban haciendo los acontecimientos históricos.

No fue hasta la aparición de *Tiburón* (Steven Spielberg, 1974) primero y *Star Wars* después, cuando la industria empezó a tomar conciencia de las incipientes directrices que iban a terminar definiendo el rumbo del negocio cinematográfico

en las décadas posteriores. Utilizando fórmulas ya conocidas del periodo clásico, aunque con innovaciones tanto en el terreno cinematográfico (saturación de pantallas en las primeras semanas de exhibición y aumento considerable en los costos de publicidad y marketing), como en el terreno fílmico (mayor relevancia de los efectos especiales y un ritmo narrativo más rápido), puede decirse que el Nuevo Hollywood se asentó en las postrimerías de los años 70. En otras palabras, la resaca de los desmanes estéticos de finales de los 60 y principios de los 70 por parte de los jóvenes cineastas, terminó con la consolidación del *blockbuster* como modelo hegemónico en la reordenación industrial cinematográfica, fruto en gran medida de la ola conservadora que barrió los EEUU y que se prolonga hasta nuestros días.

En conclusión, puede decirse que los *movie brats* (más unos que otros; Spielberg y Lucas ganaron la batalla frente a cineastas como De Palma o Bogdanovich), no fueron tanto responsables de la constitución del Nuevo Hollywood como sujetos inscritos en la transición entre los dos modelos de negocio; primero activos agentes en la perturbación de un sistema moribundo, y después sufridos pacientes en un sistema en el que no siempre encontrarán acomodo. Situado en pleno epicentro del cambio, *Taxi Driver* se perfila así como uno de los últimos cantos de cisne de una forma de entender el cine que primaba lo estético frente a lo económico, lo fílmico frente a lo cinematográfico.

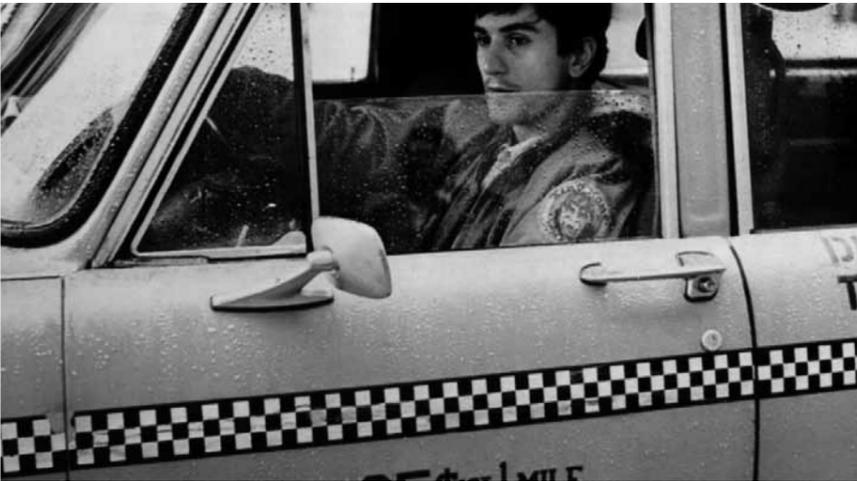
2. A propósito de *Taxi Driver*

En 1999, uno de los videoartistas más reconocidos internacionalmente, Douglas Gordon, realizó una obra titulada *Through a Looking Glass* (1999). Se trataba de una instalación basada en el monólogo de Travis Bickle mientras se prepara para el inminente intento de asesinato de Charles Palantine, el candidato a gobernador para el que trabaja la joven que ha rechazado al protagonista. En la conocida escena, el inquietante taxista ensaya frente a un espejo la forma de sacar lo más rápido posible la pistola que guarda bajo el gabán. Sumido en el ensimismamiento del esquizoide, Travis repite una y otra vez las frases y los gestos que le permitirán abatir a cualquiera que se ponga por delante. Dando forma así a la perturbada dualidad del personaje, Gordon contrapone el fragmento en dos grandes pantallas, enfrentadas

de manera especular. Llamativamente, aunque las dos proyecciones comienzan de manera sincrónica, una leve distorsión temporal entre las dos imágenes hace que poco a poco vayan perdiendo cohesión, haciendo más patente aún si cabe la fractura que habita la mente del protagonista. Travis contra Travis, o la conversación en *abyme* de un sujeto escindido.

Tal es el gesto que instituye al protagonista de *Taxi Driver*, héroe situado bajo el signo de la fisura. Convertido en la principal aportación del cineasta al guión escrito por Paul Schrader, y reiterado *leit motiv* de su filmografía (desde *Bad Streets* hasta *Shutter Island*, pasando por *The King of Comedy*, *Bringing Out the Dead* o *The Aviator*, por no hablar de *The Last Temptation of Christ*), Travis Bikle se aleja del héroe del cine clásico en cuanto entidad unitaria, sin fisuras. Todo lo contrario. Más allá de sus posibles derivas patológicas, el taxista aparece desde el primer momento como un sujeto desdoblado. Desdoblado entre su altivo desprecio por todo lo que considera depravado y sucio de Nueva York, y su manifiesta incapacidad para llevar una vida ordenada, igual a “la del resto de la gente” tal y como expone el protagonista al comienzo del relato. Pero también entre su rol de justiciero y sus motivaciones profundas de venganza por haber sido rechazado. O entre dos ideales de mujer, la virginal y respetable que representa Betsy y su contrario semántico, la niña prostituta que malvive por las calles de la ciudad.

Es probablemente esta configuración protagónica la que mejor pone de relieve el profundo nexo de unión del film con uno de los ejes vertebrales de la modernidad cinematográfica; el resquebrajamiento del héroe



moderno y su problemática condición de sujeto, asunto ejemplificado de manera magistral una década antes en *Persona* (Bergman, 1966). Si la subjetivización del relato puede ser considerado uno de los rasgos esenciales de la nueva forma de entender el cine al doblar la década de los 60 (y recordemos que la narración en primera persona va a desempeñar una función privilegiada en el cine de Scorsese), parece como si dicha modulación sólo hubiera sido posible con la condición del reconocimiento de su naturaleza conflictiva. El sujeto sólo puede ser percibido ahora como una entidad fragmentaria, encrucijada de diversos caminos que se muestran incapaces de organizarse en un mapa coherente, en un todo que le otorgue un sentido estable y permita explicar su porqué. De ahí la escasa claridad en la motivación del protagonista (apenas sabemos algo de su pasado ni de su exacerbado odio por lo que le rodea), y de ahí también la apelación a otro personaje escindido como es el Ethan Edwards de *The Searchers* (John Ford, 1956).

Se comprende mejor así la ambivalente actitud del film respecto a su protagonista. *Taxi Driver* no emite ningún veredicto sobre su protagonista; no aclara si Travis es un justiciero o un criminal, un demente o alguien que se ve desbordado por un mundo que no comprende —y que no lo comprende—. En lugar de posicionarse sobre el *ethos* del sujeto, el film muestra únicamente un síntoma, el de la fractura. Pero se trata de un síntoma que trasciende al solitario taxista nocturno de la ciudad de Nueva York para erigirse en un emblema del sujeto en la contemporaneidad. De la contemporaneidad del film, por supuesto, pero también de nuestra más inmediata realidad social.

Entrevista con Paul Schrader

Al tiempo que el proyecto de *Pepeliner* se venía abajo, recibí otros dos golpes: mi matrimonio se vino abajo, y lo que hizo que mi matrimonio se viniera abajo se vino abajo, todo ello en un intervalo de cuatro o cinco meses. Caí en un estado maniaco depresivo. En esa época estaba viviendo con alguien, y ella se hartó tanto de mí que se marchó. Yo me quedé en su apartamento esperando que se terminase la comida de la despensa.

Me dio por deambular por las noches. No podía dormir de tan deprimido como estaba. Solía quedarme en la cama hasta las cuatro o las cinco de la tarde, luego solía decir: “Bueno, ahora puedo echar un trago”. Me levantaba y tomaba una copa, me llevaba la botella conmigo y empezaba a deambular por las calles en mi automóvil durante la noche. Después de que cerrasen los bares iba a ver pornografía. Solía hacerlo todas las noches, hasta el amanecer, durante unas tres o cuatro semanas; un síndrome muy destructivo: no comía nada, sólo bebía. Hasta que me salvó una úlcera.

Cuando salí del hospital me di cuenta de que tenía que cambiar de vida, porque si no moriría y todo eso. Decidí marcharme de L.A. Fue entonces cuando caí en la cuenta de la metáfora para *Taxi Driver*, y supe que ésa era la metáfora que había estado buscando: el hombre que, por dinero, se cambiaría por cualquier otro; el hombre que se mueve por la ciudad como una rata de alcantarilla; el hombre que está constantemente rodeado de gente, y sin embargo, no tiene amigos. El símbolo absoluto de la soledad urbana. Eso era lo que había estado viviendo, ése era mi símbolo, mi metáfora. La película trata de un coche como símbolo de soledad urbana, un ataúd de metal.

(...) ***Esas dualidades se reflejan en su gusto por las películas.***

Se divide claramente en dos. Por una parte los directores orientados hacia la comunidad que piensan en términos de relaciones iconográficas bidimensionales con una masa —Dreyer, Bresson, Ozu, Rossellini, Boetticher, Michael Show, Frampton, Gehr—. Me gusta todo ese grupo de gente al que extrañamente se ha unido ahora *Barry Lyndon*. Kubrick ha ingresado en toda esa

multitud de Annette Michelson-P. Adams Sitney, un interesantísimo giro de los acontecimientos. Eso por un lado, observando el cine como un arquitecto examina la construcción de una iglesia. Luego está el otro lado por el que me siento atraído: la locura, la pura idiosincrasia, las películas completamente antisociales. *El beso mortal*, en la que sólo se trata del azar, la cólera y la violencia. *Rocky Horror Picture Show*, Buñuel, Peckinpah. Todos aquellos que dicen: “Todo el mundo está equivocado, sólo yo tengo razón, sólo yo existo, mi realidad es trascendente”. Mis gustos llegaron justo a los bordes del cuenco. El gran americano medio no me atrae —Capra, Cukor, el Ford convencional—. Sólo me atrae el Ford loco: *Centauros del desierto*, su mitad Ethan Edwards, que me encanta. Solamente el lado *Vértigo* de Hitchcock, su lado loco. En *Taxi Driver*, esas dos cosas obligadas están claras: la mitad es *Pickpocket*, la otra mitad *El beso mortal* o *Malas calles*, brutalidad fortuita por todas partes.

(...) ***El ascetismo de la película es tan acusado que ni siquiera el bullicioso estilo de Scorsese lo supera.***

El ascetismo está esencialmente en el guión; las tendencias religiosas de Marty no toman forma. En *Malas calles*, está Harvey Keitel, y las velas; es más simbólico que ascético.

En el trabajo de Marty vi lo que yo no tenía en el guión: esa percepción del gentío, una percepción de la ciudad. Lo que yo creo que sucedió es que yo escribí un guión esencialmente protestante, frío y aislado, y Marty dirigió una película muy católica. Mi personaje se movía desde los nevados baldíos de Michigan hasta la fétida y sobrecalentada atmósfera de la Nueva York de Marty. Esa es otra de las contradicciones que creo que resulta apasionante en la película. Travis Bickle es un personaje que nunca se le ocurriría a Marty Scorsese; y esa es una atmósfera que nunca podría ocurrírseme a mi. Fue una buena combinación al mezclarse de forma pura en Bobby, que tenía el carácter y la elasticidad que hace que ambas cosas conecten. Él actúa de las dos maneras.

Cuando habla usted de que el guión es protestante y de la aportación por parte de Scorsese de un tono católico, ¿se refiere a las tradicionales oposiciones de estilo

—ascetismo y sencillez protestantes frente a complejidad e implicación emocional católicas—, o se refiere usted a cambios más amplios?

No, sólo al tono. El protestantismo tiene una cualidad más individualista, más solipsista, más recta. Lo católico es más una convulsión emocional y comunal. Cuando entras en una iglesia protestante, te parece como si hubieras entrado en una tumba. En una iglesia católica la gente habla, hay sacerdotes, velas, una atmósfera totalmente distinta. La personalidad de Travis está construida como si fuera una iglesia protestante, pero todo lo que le rodea está actuando de modo diferente. Tanto Marty como yo tenemos fuertes antecedentes religiosos, por eso no creo que ésta sea una interpretación errónea.

(...) ***¿Cuáles son los elementos bressonianos en Taxi Driver?***

El cuidado del detalle, lo *quotidienne*, las pequeñas cosas de la vida diaria de cada uno. El formato de diario, mostrando lo que escribe. La narración. La visión monocular del mundo visto a través de la mirada de Travis. Vivimos en su cabeza y debemos aceptar su realidad. La escena en la que Travis se viste con todo su arsenal y practica ante el espejo. El tratamiento de su habitación. Y la película se titula *Taxi Driver* por la misma razón por la que *Pickpocket* es *Pickpocket* y no *Un pickpocket* o *El pickpocket*: es un término descriptivo y anónimo que no describe al personaje.

Me impresiona la escena en que se viste, probando las nuevas armas.

Esa es la escena de *Pickpocket*. Nos proyectamos dos películas antes de empezar a filmar: *Pickpocket* y *El fuego fatuo*. Hubiera querido que esa escena fuese más larga. También es la escena de *Un condenado a muerte se ha escapado*, en la que se ve la poesía de la organización mecánica. El trozo que no está en el guión, la única cosa, es el diálogo de de Niro. Lo improvisó, todo eso de “A quién miras? ¿Me estás mirando a mí? ¡Eres un hijo de puta!” Para mí eso es lo mejor de la película. Y no lo escribí yo.

Extraído de HENRY, Michel. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid: Plot, 1987.