

El solitario de Dios: contradicciones de lo social y del yo en Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1976)

God's Lonely Man: Contradictions of the Social and the Self in Travis Bickle
(*Taxi Driver*, 1976)

JULIÁN ESTEBAN CASTILLO APONTE
jecastilloa@udistrital.edu.co

<https://orcid.org/0009-0003-3083-4153>

ANA SOFÍA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ
asgutierrezg@udistrital.edu.co

<https://orcid.org/0009-0007-1756-7926>

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 02, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
junio 23, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2025

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i31.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i31.xxx)

RESUMEN / El propósito de este artículo es presentar un estudio sobre el concepto de identidad, su relación con la hegemonía y la subalternización, como elementos constitutivos en la construcción del modo de ser ficcional de Travis Bickle, figura principal de la película *Taxi Driver* (1976). Para tal fin, el texto se escinde en dos partes: en la primera, se analizan las categorías de identidad, poder, hegemonía, sentido común y subalternización; en la segunda, se profundizan estas nociones en torno al discurso cinematográfico del supremacismo blanco ejercido, según los creadores del filme, por la marina estadounidense en Travis Bickle y los efectos de poder que el personaje desplegó al arribar a la ciudad de Nueva York. Los resultados indican que las identidades del exmarine fueron producidas bajo determinados preceptos hegemónicos estadounidenses, incluida su percepción de lo político, aspecto clave en la película como nuestro objeto de análisis.

PALABRAS CLAVE / Estudios culturales, identidad, hegemonía y sentido común.

ABSTRACT / The purpose of this article is to present a study on the concept of identity and its relationship with hegemony and subalternization, as constitutive elements in the construction of the fictional mode of being of Travis Bickle, the central figure in the film *Taxi Driver* (1976). To this end, the text is divided into two parts. The first analyzes the categories of identity, power, hegemony, common sense, and subalternization. The second part explores these notions in relation to the filmic discourse of white supremacism allegedly exerted, according to the film's creators, by the United States Marine Corps on Travis Bickle, and the effects of power he deployed upon arriving in New York City. The findings suggest that the ex-Marine's identities were shaped by specific U.S. hegemonic precepts, including his political perceptions, which are central to the film as the object of our analysis.

KEYWORDS / Cultural studies, identity, hegemony and common sense.



FIGURA 1. *Taxi Driver*
(Martin Scorsese, 1976).

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surgió en el marco de la línea de estudio "Poder, memoria y audiovisualidad", vinculada al Semillero de Investigación Cuerpos Imaginantes, adscrito a la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), bajo la dirección del profesor José Gabriel Cristancho Altuzarra, como parte de un proceso de formación en investigación y creación.

La película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), con guion del cineasta estadounidense Paul Schrader, es una obra consagrada por la crítica cinematográfica, considerada clave tanto en el género *noir* como en la cinematografía hollywoodense. La película relata la rutina diaria de Travis Bickle, un hombre solitario de 26 años, veterano de la guerra de Vietnam, el cual tiene que lidiar con la depresión, la aversión y la falta de sosiego en los subsuelos de la ciudad de Nueva York; aficionado a visitar con frecuencia cines porno que sirven para catalizar su falta de sueño y de sexo. Del mismo modo, maneja un taxi por las noches para mantener su mente activa, mientras se desplaza agazapado entre las sombras, la miseria y los ecos de una violencia estructural que socava, en gran medida, los espacios por los que transita.

Dada la importancia de esta película, el objetivo del presente artículo es analizar la identidad en relación con la hegemonía y la subalternización, tomando como base a teóricos como la politóloga belga Chantal Mouffe, el crítico literario galés Raymond Williams y la filósofa india postcolonial Gayatri Chakravorty Spivak, estudiados por José Gabriel Cristancho (2018, 2019, 2021). Estas dimensiones políticas cooperan en la construcción del sentido común hegemónico estadounidense presente en la pieza

cultural y, a su vez, configuran la manera de existir del protagonista. Dicho análisis parte del escenario ético-político y de las siguientes premisas: la primera sostiene que la Marina, como institución de dominación, coadyuvó en la producción y reproducción de una visión de mundo de carácter hegemónico que se manifestó en las identidades de Travis Bickle. La segunda premisa, a la luz de Restrepo (2007), defiende que la identidad es múltiple, conforma amalgamas, no es estática y es afectada por las disputas del poder, las desigualdades sociales y las dinámicas de dominación.

Para desarrollar este objetivo, primero se explicarán las categorías de identidad, poder, hegemonía, sentido común y subalternización, ya que están profundamente relacionadas. Acto seguido, se ahondará en la narrativa audiovisual de la película, examinando las consecuencias que generaron la guerra de Vietnam y la Guerra Fría en la manera de ser de Travis. Se analizará el papel que juegan las estrategias hegemónicas para aunar las diferencias por medio de la identidad nacional, reproducidas en el personaje durante su servicio en la Marina. De esto se infiere un análisis político de su forma de ser. Para concluir, se condensará lo esgrimido a lo largo del artículo con el fin de realizar una reflexión y dejar posibles interrogantes para investigaciones a futuro.

IDENTIDAD, HEGEMONÍA Y SUBALTERNIZACIÓN

Recorrer los caminos en torno a la identidad conlleva una serie de encrucijadas, ya que resulta impreciso objetivar un concepto que posee una alta carga connotativa y que varía según los niveles semánticos y pragmáticos en los que se despliega; asimismo, su uso cambia dependiendo de las diferentes áreas del saber. Por este motivo, el presente artículo se propone aproximarse a la noción de identidad desde las perspectivas de los antropólogos Eduardo Restrepo (2007) y Patricio Guerrero Arias (2002), con el fin de evitar una postura invariable, unívoca y esencialista que desdibuje a Travis Bickle como sujeto encarnado por el actor Robert De Niro.

De entrada, es menester enhebrar el tema de la identidad como una realidad social articulada discursivamente, que se hace latente en las prácticas cotidianas, en los registros experienciales y en las relaciones con el otro (Restrepo, 2007). En lo que concierne a la película, las identidades de Travis no solo se develan a través de sus diálogos, sino también en las prácticas singulares que realiza en su cotidianidad, como visitar cines porno, manejar un taxi por las noches, escribir cartas a sus padres y asistir a la cafetería con sus compañeros taxistas [FIGURA 2]. Además de las experiencias, situaciones y vicisitudes que lo han trastocado, influenciado o marcado a lo largo de su vida, como su primera y segunda infancia, la adolescencia, su paso por la guerra de Vietnam, entre otros episodios, estos sucesos contribuyen a la construcción ficcional de sus identidades múltiples. No en vano, su identidad atraviesa procesos de transformación al entrar en contacto con otros personajes, como Betsy, Wizard, Palantine, Iris y las personas vinculadas a su pasado, en donde la alteridad configura su subjetividad moral. Sin embargo, los factores aludidos no son los únicos a considerar al abordar la cuestión de fondo, ya que esta es de carácter multicausal.

Por ello, resulta insoslayable anteponer la diferenciación existente entre las nociones de cultura e identidad, así como especificar la estrecha relación que mantienen; especialmente si consideramos ciertas tendencias reduccionistas que afirman que la identidad de un sujeto, ya sea ficcional o real, está determinada exclusivamente por su cultura. Desde luego, según Guerrero Arias (2002), la cultura es una producción del ser humano dada a conocer por medio de los universos simbólicos que se comparten al interior de una sociedad en relación con el mundo. Para el autor, esta espacialidad recoge los significados que legitiman y aceptan los roles en la sociedad y, a su vez, la forma de concebir e interactuar la realidad, haciendo posible en últimas el ordenamiento de la historia. A causa de esto, afirma que el papel de lo discursivo, en materia de identidad, se efectúa a través de los universos simbólicos, configurando así tanto la diferencia como la pertenencia.

FIGURA 2. Travis forma un gesto triangular con sus manos mientras observa una cinta porno (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976).



En rigor, no cabe duda de la relación mutua entre los conceptos de cultura e identidad, los cuales se entrelazan en el séptimo arte; aun así, es necesario clarificar las dinámicas de poder que construyen la manera de existir de Travis, siendo conducidas a través de la cultura y la esfera militar. Por lo tanto, se ahondará en las categorías de poder, hegemonía, sentido común y subalternización, a partir de José Gabriel Cristancho (2018, 2019, 2021) y sus estudios sobre Chantal Mouffe, Raymond Williams y Gayatri Spivak. Según Cristancho (2019), la hegemonía como macropolítica es la capacidad de ciertos sectores sociales para ejercer un liderazgo ético y político; no obstante, antes de abordar dicho concepto, es ineludible profundizar en la noción de poder, entendida como un fenómeno social, singular y humano que permite la conducción, el control, la regulación y el ejercicio de técnicas sobre un individuo, a partir de condiciones históricas versátiles y constitutivas.

[...] hay al menos cuatro ámbitos donde se ejerce, se padece y se disputa el poder: el económico que implica la tenencia y el control de los medios de producción; el ámbito institucional, referido a la ocupación de los espacios de gobierno en campos como el administrativo, el legislativo y el judicial, lo que permite establecer y usar reglas de juego de la vida social. Además, el ámbito de la dominación que implica el monopolio de la

fuerza y de la violencia disponible para ser usada como forma de control y coerción cuando sea necesario.

Finalmente, se encuentra el ámbito cultural que está constituido por lo que en este y otros trabajos se ha llamado el sentido común, es decir, las formas de pensar, sentir y vivir el mundo compartidas por la sociedad; es aquí donde se puede ubicar el concepto de *hegemonía* planteado por Gramsci. (Cristancho, 2021, pp. 5-6)

Con todo lo anterior, es evidente que hay un ejercicio constante de poder en la soberanía estatal, no solo en las esferas institucionales, económicas, militares, reconocidas en la cotidianidad, sino también en la cultura, que reproduce una visión unitaria del mundo compartida en un *statu quo* específico. Esta consolidación se erige a partir de los sentimientos de sectores sociales afines a la hegemonía; en contraste con los sectores de oposición que son retenidos por sus sentidos comunes alternativos a los dominantes (Cristancho, 2019). No obstante, siguiendo a Cristancho (2021), la centralidad concedida a este concepto merece la totalidad de la atención, ya que el término “sentido” también hace referencia al papel de la sensibilidad y la corporeidad. A partir de Williams, Cristancho (2021) ahonda en el papel de la cultura como posibilitadora de la visión de mundo, que se objetiviza y se coproduce mediante las prácticas sociales como las composiciones musicales, la cinematografía, la literatura, el arte plástico, entre otros.

En ese sentido, en la película se pueden estudiar las prácticas que realiza el personaje Travis Bickle: las palabras que pronuncia, los gestos que emplea, su manera de interpretar, actuar y de concebir el mundo; sin embargo, todo este proceso de configuración no es ocasional, ni estocástico, sino que, hace parte de unas dinámicas relativas al sentido común hegemónico. A saber, que su modo de existencia y las prácticas que efectúa en su día a día corresponden a un consenso social pasivo en el ámbito de la cultura, el cual está recrudescido por ciertos mecanismos orientados a conservar y mantener las concepciones del mundo de los sectores dominantes y el respectivo orden del mismo. El taxista solitario es un miembro de los sectores subalternos.

La subalternización se ejerce a través de la dirección intelectual y moral, o, en otros términos, al liderazgo cultural (ético-político) de los sectores hegemónicos a través de las instituciones y a través del lenguaje mismo; desde ese liderazgo cultural, los sectores hegemónicos enseñan al subalterno a serlo y posibilitan la reproducción del sentido común y la hegemonía de tal forma que el subalterno, para ser escuchado en la hegemonía, no puede hablar con su propio lenguaje en tanto que ha asumido o debe asumir el lenguaje hegemónico (Mouffe; Spivak citado en Cristancho, 2021, p. 12).

No resulta menor el hecho de que, en *Taxi Driver*, las complejidades que atraviesan al personaje, su relación consigo mismo, su atmósfera, su modo de ver, existir, ser, escuchar y pensar, no sean accidentales; por ende, el ambiente en el que yace el personaje tampoco lo es y esto se reflexionará a continuación.

TRAVIS BICKLE, UN ANIMAL EN MEDIO DE LA NOCHE

Arguyendo bajo esta serie de ideas, se sostiene la tesis de que Travis, al ser un subalterno, ha sido influenciado por el sentido común de los sectores hegemónicos de la sociedad en la que reside, adoptando su lenguaje y abogando por los intereses de dichos sectores. En efecto, “[...] las identidades

no sólo están ligadas a *principios clasificatorios*, sino también a prácticas de explotación y dominio” (Restrepo, 2007, p. 27). Recordemos que Travis ejerció como marine en la guerra de Vietnam, es decir, fue producido dentro de dinámicas de disciplinamiento, adiestramiento y alineación por parte de las fuerzas militares, cuyas prácticas y discursos buscaban legitimar al gobierno de turno. Un proceso orgánico que paulatinamente marcaría en profundidad al personaje en cuestión. En suma, no es yuxtapuesto el telón de fondo que Schrader eligió para narrar su historia y que Scorsese desarrolló en el campo cinematográfico: la vida de un personaje enfrascado en el marco de la Guerra Fría y veterano de la guerra de Vietnam. Al respecto, propone Eric J. Hobsbawm (2020) en un sentido hobbiano que esta “[...] guerra no [consistió] sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida” (p. 230).

El mundo se encontraba en una polarización manifiesta, consecuencia de las políticas subyacentes a la Guerra Fría, cuyo ambiente estaba dominado y dividido bajo el velo de las dos superpotencias: el capitalismo y el comunismo (Hobsbawm, 2020). De estas y otras circunstancias adviene el hecho de que se crea, en el imaginario colectivo, una concepción en lo que se refiere a la disputa de esta confrontación ideológica. Esto se puede avizorar en la selección del presidente de los Estados Unidos en 1981, Ronald Reagan. Para el mandatario, “la lucha contra el comunismo suponía un combate moral entre el bien y el mal. [...] Una batalla entre las fuerzas de la luz y las tinieblas, sugería que no podía hacerse concesión alguna al enemigo comunista” (Lorenzo, 2019, p. 227). Como corolario a esto, se halla una dicotomía moral e ideológica basada en los opuestos, en cuyo asomo anida la pugna: por un lado, está la propiedad privada, lo individual, la libertad de mercado, lo utilitarista, es decir, los vientos irascibles del capitalismo; por el otro, se encuentra lo social, los fines igualitarios, el tósigo, el enemigo, el bloque comunista.



FIGURA 3. Travis dialoga con Betsy en su primera cita (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976).

La Guerra Fría se habilitó en una constante incertidumbre, en voluntades férreas y predispuestas a entregar todo de sí. Una guerra que, como dice Hobsbawm (2020), estaba orientada hacia el conflicto nuclear a nivel mundial, derivada de los Estados Unidos, de corte capitalista, y la URSS, cimentada en el pensamiento comunista; cada bando estaba compuesto de unos aliados específicos. Una guerra de vaivenes, donde se creía que ninguno de los dos bandos iba a atacar, pero, a su vez, se caía en el letargo y el pesimismo. Es decir, esa angustia inenarrable aterrizada en los caminos de la muerte: una guerra que produciría crímenes de lesa humanidad. La lucha por la hegemonía también es un enmarcage de relaciones de poder definidas por el campo de lo moral y lo ideológico (Mouffe citada en Cristancho, 2019), lo cual queda encepado en las “[...] formas de pensar (ideologías), de sentir (sensibilidades) y de producir el mundo objetivo (objetivaciones) y subjetivo (subjetivaciones)” (Cristancho, 2021, p. 8). Travis, en tanto arquetipo cinematográfico, no puede considerarse un caso aislado, pues se encuentra inmiscuido en los enfrentamientos que giran en torno a las relaciones de poder y que repercuten de diversas formas en sus identidades. De allí su sevicia frente a las problemáticas sociales. Al tenor de Cristancho (2021):

En estos procesos también habría que considerar el concepto de *identificación*, entendido como el proceso por el cual estos sec-

tores y sus sujetos asumen como suyos los intereses de otros sectores, incluso aunque sean contraproducentes; en efecto, sus intereses han sido *neutralizados* por los sectores hegemónicos al punto de que pueden identificarse, aceptar y hasta defender los intereses y el sentido común de los sectores hegemónicos. (p. 12)

Esto provoca que Travis adopte una postura extremista, singular, autoritaria y coercitiva, entre otras; una actitud que comienza a gestarse en el pasado del personaje. Consideremos que no se visibiliza el proceso correctivo al que fue sometido durante su formación como soldado, aunque las secuelas son evidentes, al punto de permitirnos comprender el devenir plomizo de Travis a lo largo de la narrativa audiovisual. Desde luego, la película pone en escena no solo rasgos psicológicos, sino también sociológicos; es decir, se evidencian contradicciones tanto psíquicas como sociales. Por ello, el personaje asiste a cines pornográficos y habita sectores populares. De ahí que resulte preciso analizar el tipo de conciencia social y política que gestó la formación militar por la que atravesó Travis, con el fin de reconocer el contexto de la Guerra Fría, las contradicciones sociales y la atmósfera psicológica construida desde lo audiovisual, para así comprender su forma de pensar y de estar en el mundo político.

Ante la situación planteada, “[...] el anticomunismo era auténtica y visceralmente popular en un país basado en el individualismo y en la empresa privada, cuya definición

nacional se daba en unos parámetros exclusivamente ideológicos («americanismo») que podían considerarse prácticamente el polo opuesto al comunismo” (Hobsbawm, 2020, p. 239). Sirva de ejemplo Travis, quien emplea el lenguaje hegemónico como suyo, ejerciendo como subalterno. Una muestra de ello sería el macartismo al que alude Travis durante su encuentro airado con Betsy, interpretada por Cybill Shepherd, en el contexto de la campaña del senador Palantine, personaje encarnado por Leonard Harris. Manifiesta Travis: “Ahora me doy cuenta de que ella es como cualquier otra, fría y distante. Hay muchas personas así. Mujeres por cierto. Son como un sindicato” (Scorsese, 1976, 00:39:51). Notemos que el símil busca visibilizar que Betsy no se subyuga a los anhelos de este marginado social, como el sindicato no se subyuga a los intereses de la empresa. Lo anterior se debe a que Travis había invitado a Betsy a ver una película; sin embargo, ella se da cuenta de que se trata de una película pornográfica y se retira del lugar. Disgustada y ofendida, pone fin de manera tajante a la relación entre ambos. Para Travis es habitual y grato visitar aquel sitio, y más aún en compañía. Sobre eso, se establecen unas posibles hipótesis: puede ser que son limitadas las experiencias que posee el personaje al entablar una relación con alguien externo a él, o alguna precariedad dada por algún hecho de la infancia o juventud. Son diversas las tangentes del fenómeno, pero conducen a un fracaso con ese “otro” que representa Betsy.

Podría develarse que las identidades son relacionales, es decir, que se constituyen en el plano de la mismidad y la alteridad (Restrepo, 2007). Los puntos de diferencia que Travis, como representación filmica, pone en relación con otra persona son delgados hilos que se tejen unos con otros para conformar los rasgos identitarios de sí mismo. Cuando Travis observa a Betsy y establece una interacción con ella, sus identidades se van construyendo. Esto se puede notar en el cambio de atuendo, de peinado, su manera de caminar y actuar. Pero el desagrado de Betsy por estar en un cine porno y luego su rechazo al taxista, marcaría la vida de ambos.

Para ella, realizar esta actividad en la primera cita implica una situación obscena y vergonzosa; caso contrario con él, para quien es algo común y transitorio. Como resultado, dichos sucesos serán los detonantes de su actuar a largo plazo. Afianza el sociólogo jamaquino Stuart Hall:

[...] en contradicción directa con la forma como se las evoca constantemente, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado ‘positivo’ de cualquier término —y con ello su ‘identidad’— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo [...]. (Hall citado en Restrepo, 2007, p. 25)

No obstante, existe un aspecto importante en los procesos de construcción identitaria, ya que no solo Betsy influyó e impactó en la vida de Travis, sino también las diversas personas que conoció y con las que interactuó a lo largo de su existencia [FIGURA 3]. No es mera coincidencia que las identidades sean “[...] múltiples en un sentido doble. De un lado, hay diferentes ejes o haces de relaciones sociales y espaciales en los que se amarran las identidades entre los cuales se destaca el género, la generación, la clase [...]” (Restrepo, 2007, p. 26). Es claro que los haces de relaciones en los que se configuran las identidades también se comparten las visiones de mundo; es decir, este tejido se efectúa en el diario vivir, que es tanto personal como también social (Cristancho, 2021). Pese a que los actos identitarios son “múltiples y constituyen amalgamas concretas” (Restrepo, 2007, p. 26), los sectores hegemónicos apuestan por un enfoque esencialista que conduce el tema de la identidad hacia una postura nacional. De acuerdo con Guerrero (2002):

Esta visión esencialista es la que ha servido de sustento para la construcción del discurso de la “identidad nacional”, como esa esencia unificadora de la diferencia, heredada desde lo más profundo de nuestro ser patriótico; esencia inamovible, imposible de ser transformada, peor aún de ser construida en un proceso político; pues al ser esencias suprahistóricas se vuelven

FIGURA 4. Travis apunta detenidamente con su arma Magnum 44 (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976).



realidades congeladas, y el buscar su transformación es visto como un acto de subversión frente al orden dominante. (p. 98)

La dilucidación que sostiene Guerrero (2002) resulta adecuada por el hecho de que el veterano pérfido fue alineado como infante de Marina en una institución de dominación. Dicha formación, por ejemplo, provocó que se unifique la diferencia por medio de la uniformización: la vestimenta militar, los cortes de cabello, las marchas, entre otros factores que configuran lo ideológico. El personaje experimentó un proceso de raigambre del sentido común hegemónico al estar sumergido en el entorno bélico. De ahí que sobrelleve un encauzamiento político que le permitía concebir y reconocer quiénes eran sus “amigos” y aquellos que no debían serlo en el campo de batalla. Esto se entronca con lo que suscita el filósofo alemán Carl Schmitt: la dicotomía amigo/enemigo sustenta lo político (Cristancho, 2018). Esto no indica que el “otro” sea un adversario que tenga las mismas posibilidades para disputar el poder, según la perspectiva agonística; al contrario, la formación en torno a lo político se erigiría desde una base antagonista en miras de aniquilar al “otro” (Cristancho, 2018).

Concibo “lo político” como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a “la política” como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (Mouffe citada en Cristancho, 2018, p. 56)

A decir verdad, al personaje Travis Bickle se le instruyó desde una perspectiva antagonista: dicho enemigo forma parte de una diferencia conforme a la pertenencia; es decir, que los enemigos son un “otro”. En ese sentido, los enemigos u “otros” merecen ser aniquilados. Es así como cobra un mayor peso la categoría de enemigo: puesto que el personaje representó y protegió, en la guerra de Vietnam, esa supuesta identidad nacional norteamericana, los elementos que conformaban su sitio de pertenencia, sus rasgos diacríticos y demás instrucciones asimiladas. No obstante, hace la excepción en cuanto a identidad nacional y rasgos diacríticos con los aliados de los Estados Unidos. Por ende, al verse subsumido y disciplinado en la instrucción militar, avivó todo su ser patriótico en procura de arremeter con beligerancia en contra del enemigo: el comunismo, cuyos actos subversivos

iban en contra del estado de cosas norteamericano. El personaje fue en defensa de su país natal, sus intereses y sus respectivos amigos. El exmarine simboliza una ficha de peón en un vasto y pugnaz juego de ajedrez. Dice Cristancho (2018):

En efecto, enemigo es un concepto negativo que coloca en un polo opuesto al otro como un no-yo: quien no es amigo. Al emerger en esta condición política se comprende que se trata de una objetivación conceptual que a la vez depende de la legitimación del statu quo negando la pertenencia a su séquito a quienes están en su contra: “ellos no están con nosotros, ellos se oponen al orden establecido y legítimo”; este doble movimiento implica que dichos conceptos son un modo también de ejercer poder, pues a través de ellos se pretende restarle legitimidad y con ello poder al hecho de estar en contra de lo ya establecido. (p. 64)

Según se ha citado, la designación de no-amigo al bloque comunista es un ejercicio de poder por parte de los Estados Unidos. Se instruyó la figuración de Travis por medio de los aparatos de control del Estado (la Marina), con miras a dinamitar al grueso comunista. Esta condición sitúa al no-yo como ilegítimo, diferente, subversivo: un opuesto que no acepta ni protege el *statu quo* establecido de corte capitalista. Al subordinar a Travis, se le inculcó la noción de que todo aquello que no fuera su sitio de pertenencia, su identidad nacional o la visión de mundo de carácter hegemónico debería ser lapidado. Con esos preceptos en mente, fue enviado a la guerra de Vietnam. Como se aludió, la guerra de Vietnam (1955-1975) fue otro fenómeno que produjo un impacto en la existencia de Travis, dado que empleó una vasta artillería naval en aguas vietnamitas como ofensiva militar, soportando el horror de la guerra, el ruido ensordecedor de las bombas y las innumerables muertes de sus compañeros. Estos fueron los agentes detonadores de una cadena de trastornos mentales y crisis psiquiátricas en los veteranos de la guerra de Vietnam.

Vale decir que estos excombatientes, fuera del plano cinematográfico, serían diagnosticados con el síndrome de Vietnam que, de acuerdo con Sánchez (2017), fue un concepto formulado a finales de la década de 1960 por un

grupo de psiquiatras con el fin de caracterizar las heridas psicológicas padecidas durante la guerra. Tiempo después, fue estudiado por los psiquiatras Chaim Shatan y Robert Jay Lifton, célebres por sus aportaciones al análisis de los daños psicológicos gestados por la debacle de Hiroshima (Satel citado por Sánchez, 2017). Ambos psiquiatras fueron los encargados de su medicalización y cambio conceptual al denominarlo *Trastorno de Estrés Postraumático* (TEP) (Sánchez, 2017, p. 99). Dentro de sus afectaciones, es posible acentuar algunas secuelas, como molestias físicas o somáticas: insomnio, síntomas gastrointestinales, dolores de cabeza, problemas de sueño y dificultades para relacionarse socialmente (Breslau et al., Bryant y Kessler et al. citados por Frueh et al., 2012). Otras secuelas que permean a estos excombatientes luego de su participación en la guerra de Vietnam divergen en los siguientes aspectos: afectación a la autonomía, hipertensión, ansiedad, dificultad para concentrarse, insomnio, alienación y pesadillas (High, 2015). Asimismo, destaca la compulsión de la repetición, la cual alude al deseo inconsciente de repetir un evento traumático de la misma manera o en un sentido simbólico (Freud citado por High, 2015). Este fenómeno psicológico provoca una crisis existencial, ya que interfiere en los vínculos esenciales para que una persona pueda definirse a sí misma (High, 2015).

De ese modo, emergieron expresiones paranoides, tales como la sospecha, la desconfianza hacia los demás, la violencia que se efectúa sobre ellos (Arboccó, 2013) y la presencia de dificultades de adaptabilidad o reinserción a la vida social luego de un evento traumático como la guerra. Tal es el caso de la representación de Travis, quien recurre a la visita incontrolable de cines porno y a la búsqueda de un empleo cualquiera, a fin de catalizar el insomnio que padece. Según Valhondo-Grego (2020), en Travis adviene “[...] la soledad de un voyeur [postmoderno] que lucha por racionalizar la furia de las imágenes que se cuelan cada noche en su retina, en su incesante merodeo por la ciudad de Nueva York” (p. 54). Un hombre melancólico que ocupa su tiempo en las noches



FIGURA 5. Travis somete su cuerpo al fuego para prepararse físicamente (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976).

a vagar en los trenes, metros, autobuses, ya que no puede conciliar el sueño. En últimas, para solucionar su insomnio y para sacar fruto de ello, opta por dedicar su tiempo a un nuevo trabajo como taxista; no le genera importancia trabajar de día o de noche; tampoco los pasajeros que lleve y mucho menos las horas: acepta con pasividad y naturalidad la explotación laboral.

De hecho, hubo una gran influencia por parte de la guerra de Vietnam en la construcción de personajes de la industria cinematográfica, inspirados en su mayoría en “[...] los soldados que regresan de servicio o combate a una ciudad para la cual no están preparados. Muchas veces sin atención psicológica ni médica, regresan a una ciudad [...], con la que no se identifican” (Arboccó, 2013, p. 127). Estos daños psicológicos fueron aprovechados por la sociedad para crear un nuevo panorama de estos excombatientes, pues “[...] la representación común de los excombatientes fue la de antihéroes que padecían heridas psicológicas que les dificultaban su reintegración social” (Frueh et al. citados en Sánchez, 2017, p. 100). Por tanto, sosteniendo lo que dice High (2015), *Taxi Driver* trata de exponer el trauma psicológico que produjo el conflicto vietnamita sobre sus excombatientes, convirtiéndolos de víctimas de la violencia a perpetradores de la misma. Todo lo bosquejado quiere enunciar que Travis Bickle aplica las mismas dinámicas en torno a la dicotomía amigo/enemigo de Carl Schmitt y Chantal Mouffe concerniente a lo

político. Se objetiva a Travis a fin de que defienda los intereses del *statu quo* de los sectores dominantes. He ahí que legitime la violencia directa que, en el futuro, ejercerá con algunos ciudadanos que, a sus ojos, representan el tósigo de la sociedad. Lo visibiliza mediante el siguiente monólogo: “La noche es para los animales: prostitutas, maricas, traficantes, drogadictos, borrachos, enfermos, corruptos... Algún día un buen aguacero arrasará con toda la basura de la calle [...]” (Scorsese, 1976, 00:06:05). Y es que, si bien la hegemonía enhebra lo ideológico y lo moral, Travis es el diluvio que devastará el “mal” palpitante en la sociedad; en tal aspecto, el exmarine representa el supuesto del “bien”, y esto genera que su conciencia permanezca limpia. Pero esta interpretación del “mal” no solo sitúa a los partidarios de la ideología comunista, sino a todo aquello que degrada la identidad nacional de los Estados Unidos. Tan es así que conserva esa misma determinación irascible con aquellos que comparten los rasgos diacríticos en su entorno inmediato. Dicho brevemente, Travis aspira a solucionar las problemáticas sociales desde una postura autoritaria, convirtiéndose en un héroe autoproclamado.

Debido a ello, elige orientar su vida: asume una posición violenta en pos de resolver dichas problemáticas; se encuentra en una condición psicológica deteriorada y el rompimiento con Betsy será el añadido para que él se encarrile y cumpla su objetivo. Acto seguido, inicia su preparación y

acondicionamiento para enfrentar a sus enemigos: ansía aniquilarlos. Quiere ejercer poder en contra de los no-amigos: “Escuchen malditos, locos, idiotas, aquí hay un hombre que no soportará una más, un hombre que se enfrentará a la escoria, las prostitutas, los perros, la suciedad, el excremento; aquí hay un hombre enfrentándose a [...]” (Scorsese, 1976, 01:07:24), la inmundicia asfixiante que lo enjaula. Bickle purgará la ciudad y con ahínco aspira a entrenar su estado físico y mental a la manera militar. Somete su cuerpo a pruebas arriesgadas y al mejoramiento del uso de armas de fuego.

Retomemos, entonces, las escenas en que el personaje ponía a prueba sus brazos a la llama de un encendedor e intentaba resistir el tiempo que más pudiera [FIGURA 5]. Miremos cuando el antihéroe recoge en su taxi a un hombre de traje quien, de golpe, le menciona con euforia sobre la magnitud que produce en sí apretar el gatillo de un arma magnum 44. Esto lo hace sentir interesado cuando está comprando armas de manera ilícita y decide preguntar el precio de una de ellas. Luego de la compra de una magnum y otro gran número de revólveres, Travis se somete a una serie de pruebas dentro de un polígono de tiro, donde recupera sus habilidades con las armas de fuego y su respectiva mira [figura 4]. Diseña un artefacto en su antebrazo para usar el arma más rápido y que sea de fácil escondite bajo la manga de su chaqueta. También cambia por completo su apariencia física, pues rapa su cabello con el propósito de obtener un estilo “mohicano”, que consiste en afeitar ambos lados de la cabeza y dejar una franja de cabello como si fuese una cresta (Arboccó, 2013). La palabra “mohicano”, según Arboccó (2013), proviene del pueblo nativo mohicano en Estados Unidos, el cual fue exterminado durante las batallas de la colonia inglesa. Quizás el símbolo de luchador que Travis intenta encarnar sea el mismo que ejercieron los pueblos indígenas contra sus invasores.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Es clave explorar con mirada ética y política este tipo de películas en calidad de productos culturales, dado que refle-

jan efectos tamizados de la sociedad a la que se circunscriben; en este caso, como elementos que estuvieron presentes en la construcción y la atmósfera de Paul Schrader y Martin Scorsese al desarrollar su obra cumbre: **Taxi Driver**. Detrás de bambalinas, el filme se gesta en un contexto complejo: las disputas por el poder en el marco de la Guerra Fría, las secuelas de la guerra de Vietnam, el exceso del consumismo, la perpetuación de un orden heteronormativo, la hipersexualización y la cosificación del cuerpo femenino, entre otros. Cabe señalar, igualmente, que el filme surge de un período intenso que atravesaba Schrader, como el divorcio de su expareja, su tendencia a estar bajo estados de embriaguez, las condiciones de vida que lo sucumbían y la úlcera en el estómago que le deterioraba la salud: Schrader creó a Travis Bickle como su *alter ego* (Valhondo-Crego, 2020). Un personaje que sirvió para ser chivo expiatorio, liberando aquello que lo perturbaba y desgastaba. A su vez, es acuciante dilucidar cómo la formación y el disciplinamiento por parte de los aparatos de control del Estado (la marina) incide en la producción de las identidades de Travis Bickle: gestando su manera de proceder, que es violenta sobre las problemáticas sociales en las que está inmerso. Así pues, se configura su forma de pensar a partir de una visión de mundo hegemónica estadounidense, amoldando, aplicando y justificando, desde la dicotomía de amigo/enemigo, la fuerza militar que empleará para solucionar las problemáticas sociales; vestigio de su cometido final. Irónicamente, él hace parte de la paria que desea eliminar; a lo mejor, es por ese motivo su decisión de acabar con su vida en el tramo final del filme.

A tono con ello, el flujo narrativo de la película permite reconocer luchas por el poder a nivel macropolítico que Scorsese y Schrader pudieron visibilizar: Travis hace parte de sectores marginales, es un personaje sumergido en las dinámicas de explotación. Ello se ve reflejado en su vestimenta, el lugar en el que vive, los lugares que recorre, su participación en actos bélicos, entre otros. Incluso se hace evidente en las mentiras que realiza por medio de cartas a su padre y madre

en donde finge sobre su trabajo: ¿por qué miente sobre su oficio de taxista? ¿Qué le gustaría ocultar? ¿Por qué dice que trabaja para el gobierno? Tantas preguntas que entrañan la naturaleza del personaje. La guerra de Vietnam germinó en los excombatientes variedad de enfermedades psíquicas, modificando la percepción de sí mismo y del mundo que le rodea. Dicho evento, perjudicó, traumatizó y perturbó por completo a Travis. Este evento, junto con el malentendido de

Betsy, fueron detonadores para que este se encarrile en la ejecución de su plan, o quizás fue el único sentido de existencia que tenía. A fin de ultimar este trabajo crítico, es irrenunciable para futuros trabajos examinar la legitimación que llevan a cabo los ciudadanos frente al suceso ocasionado por Travis: el asesinato a un proxeneta, el cliente que quería tener relaciones con Iris y el dueño del establecimiento; como también la actitud y el interés por parte de Betsy hacia Travis. 🍷

FIGURA 6. *Taxi Driver*
(Martin Scorsese, 1976).



Bibliografía

- ARBOCCÓ, M. (2013). Reflexiones psicológicas a partir del cine: análisis psicológico de la película *Taxi Driver* (taxista) de Martin Scorsese. *Revista Peruana de Psicología y Trabajo Social*, 2(2), 123-128.
- CRISTANCHO, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Colombia: La Carreta Editores.
- CRISTANCHO, J. (2019). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167.
- CRISTANCHO, J. (2021). La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, (50), 01-20.
- FRUEH, C., Grubaugh, A., Elhai, J. y Ford, J. (2012). Introduction and Overview. In *Assessment and Treatment Planning for PTSD* (pp. 01-16). EE.UU.: John Wiley & Sons, Inc.
- GUERRERO Arias, P. (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Editorial Abya-Yala.
- HIGH, M. (2015). Taxi Driver and Veteran Trauma. En A. Baker. (ed.). *A Companion to Martin Scorsese* (pp. 373-395). Wiley Blackwell.
- HOBBSAWM, E. (2020 [1994]). La Guerra Fría. En *Historia del Siglo XX* (J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, trad.) (pp. 229-259). España: Editorial Crítica.
- LORENZO, J. (2019). La Guerra Fría vista desde el siglo XXI. Novedades interpretativas. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (19), 225-233. <https://doi.org/10.14198/PASADO2019.19.09>
- RESTREPO, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 5(1), 24-35. <https://doi.org/10.21676/16574923.442>
- SÁNCHEZ, M. (2017). Las consecuencias de la guerra en las emociones y la salud mental. Una historia de la psicopatología y medicalización en los frentes bélicos de Occidente (1914-1975). *Revista de Estudios Sociales*, 62, 90-101. <https://dx.doi.org/10.7440/res62.2017.09>
- VALHONDO-CREGO, J. (2020). Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en *Taxi Driver*. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (21), 53-65. <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.351>

Filmografía

- SCORSESE, M. (Director). Philips, J. y Philips, M. (Productores). (1976). *Taxi Driver* [Película]. EE.UU.: Bill/Phillips Productions.

JULIÁN ESTEBAN CASTILLO APONTE (Colombia) es estudiante de la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fue integrante de los semilleros *Cuerpos Imaginantes* y *Sotileza*. Sus intereses académicos se centran en las experiencias arqueogenealógicas y rizomáticas, el giro decolonial, el paradigma postmoderno y nuevas perspectivas historiográficas. Ha participado en eventos académicos de alcance nacional e internacional.

ANA SOFÍA GUTIÉRREZ GONZÁLEZ (Colombia) es estudiante de la Licenciatura en Lenguas Extranjeras con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Sus intereses de investigación incluyen narrativas textiles, pedagogías decoloniales, educación para la paz y estudios de género. Ha participado en eventos académicos de alcance nacional e internacional relacionados con el campo de la enseñanza del inglés.