

DEL CARNAVAL A LA TÁCTICA URBANA

Métodos visuales y análisis fílmico en *La ilusión viaja en tranvía*

Isabel Lincoln Strange Reséndiz
isabellincoln888@gmail.com
Facultad de Comunicación/Universidad
Anáhuac México
Ciudad de México, México
 <https://orcid.org/0000-0002-6998-9123>

Lincoln Strange Reséndiz, I. (2026). Del carnaval a la táctica urbana: Métodos visuales y análisis fílmico en *La ilusión viaja en tranvía*. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 6(2). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2026.v6i2.599>

© 2026 Isabel Lincoln Strange Reséndiz

Esta obra está bajo licencia internacional
[Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0](#).

Recibido 2026-02-28
Aceptado 2026-07-08
Publicado 2026-09-30

Resumen. El presente artículo propone una relectura de *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel, desde la articulación entre la teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín (2003), la noción de prácticas cotidianas de Michel de Certeau (2000) y los métodos visuales en investigación cualitativa (Mannay, 2010, 2012, 2013). Su objetivo es determinar cómo el filme actualiza la experiencia del espacio urbano mediante una lectura articulada entre imagen fílmica, memoria urbana y registro visual contemporáneo. El estudio parte de un análisis cinematográfico inicial, orientado a identificar la organización narrativa, los desplazamientos del tranvía 133 y las formas en que los personajes desafían la autoridad; posteriormente, reactualiza el espacio fílmico mediante la técnica *walking with video* de Pink (2007, 2023) y el registro 360°, a partir de una caminata situada por Plaza de la República y otros espacios vinculados con la anti-

gua movilidad tranviaria de la Ciudad de México. La relación entre teoría y metodología resulta central, pues el acto de caminar, registrar y dialogar con la imagen cinematográfica construye una lectura situada de la memoria urbana mexicana. El filme adquiere relevancia al representar la cultura mexicana desde la vida cotidiana, la movilidad popular, la comicidad, la desigualdad y la apropiación simbólica del espacio. Los resultados muestran que el tranvía clandestino funciona como táctica urbana y que el registro 360° reactiva nodos históricos, afectivos y culturales. El artículo contribuye a los estudios sobre el cine mexicano, la ciudad y los métodos visuales al plantear el espacio fílmico como cartografía viva y experiencia contemporánea.

Palabras clave: Carnaval, Espacio urbano, Métodos visuales, Micro-resistencia, Prácticas cotidianas.

Abstract. The present article proposes a rereading of *La ilusión viaja en tranvía* (1953), by Luis Buñuel, from the articulation between Mikhail Bakhtin's theory of carnival (2003), Michel de Certeau's notion of everyday practices (2000), and visual methods in qualitative research (Mannay, 2010, 2012, 2013). Its aim is to determine how the film updates the experience of urban space through a reading articulated between filmic image, urban memory, and contemporary visual record. The study begins with an initial cinematographic analysis, aimed at identifying the narrative organisation, the displacements of tram 133, and the ways in which the characters defy authority; subsequently, it re-actualises the filmic space through Pink's *walking with video* technique (2007, 2023) and 360° recording, based on a situated walk through Plaza de la República and other spaces linked to the former tram mobility of Mexico City. The relationship between theory and methodology is central, since the act of walking, recording, and engaging with the cinematographic image builds a situated reading of Mexican urban memory. The film gains relevance in representing Mexican culture through everyday life, popular mobility, comedy, inequality, and the symbolic appropriation of space. The results show that the clandestine tram functions as an urban tactic and that the 360° recording reactivates historical, affective, and cultural nodes. The article contributes to studies on Mexican cinema, the city, and visual methods by proposing filmic space as a living cartography and a contemporary experience.

Keywords: Carnival, Everyday practices, Micro-resistance, Urban space, Visual methods.

1. Introducción

El carnaval está hecho para todo el pueblo.

Mijaíl Bajtín

La circulación física tiene la función itinerante de las “supersticiones” de ayer o de hoy.

Michel de Certeau

En *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Buñuel, se observa cómo el cine mexicano convirtió la vida cotidiana en materia estética y crítica. El tranvía 133, protagonista del filme, es un eje narrativo y un dispositivo de enunciación urbana que actualiza la lógica carnalesca en el espacio moderno. Su desplazamiento constituye una apropiación táctica que desestabiliza la “ciudad-concepto” (Certeau, 2000) y convierte lo cotidiano en escenario de micro-resistencia simbólica. Para comprenderlo, este trabajo articula dos ejes metodológicos: primero, el análisis cinematográfico de la estructura narrativa, la organización espacial y los recursos estilísticos; segundo, un abordaje cualitativo basado en métodos visuales en el que la imagen fílmica sirve de guía para comprender el espacio a partir de la mirada de participantes contemporáneos que se integran a los trayectos urbanos reactualizados. Desde esta perspectiva, la táctica que en este artículo desestabiliza la “ciudad-concepto”, quizás puede identificarse en películas del neorrealismo italiano, que inspiraron a Buñuel; incluso, puede observarse en otros de sus filmes, como *Los olvidados* (1950) o *Ensayo de un crimen* (1955).

El registro del video 360° que se presenta en este estudio, se limita al trayecto (caminando) de Plaza de la República y calles aledañas, vinculado con el monumento a la Revolución, debido a que se trata de espacios que pueden identificarse claramente en el filme. En este artículo, se presentan los resultados de una exploración visual que funciona como mediación entre el filme, la memoria urbana y el recorrido contemporáneo. Esta exploración reactualiza, de manera simbólica, la antigua movilidad tranviaria, hoy sustituida por nuevas formas de circulación y ocupación pública. El registro se realizó en octubre de 2025, en los mismos espacios que aparecen en el filme de 1953. Esta distancia temporal de más de siete décadas pone

en contraste la ciudad filmada por Buñuel con la Ciudad de México actual.

Aunado a lo anterior, el análisis fílmico demuestra que la lógica carnalesca se extiende al conjunto de la película, donde personajes, objetos y espacios participan de una inversión momentánea del orden establecido. Asimismo, el viaje clandestino del tranvía encarna una operación sin lugar propio que se infiltra en el orden estratégico de la ciudad y se inscribe en micro-resistencias cotidianas. Así, la teoría de Certeau contribuye, además, a estudiar a Buñuel desde una perspectiva innovadora, al mostrar la vigencia de su cine en el debate sobre espacio, cotidianidad y micro-resistencias.

En este sentido, es necesario exponer el argumento general del filme: Tarrajas (Fernando Soto) y Caireles (Carlos Navarro), mecánicos de Tranvías de México, roban y ponen en circulación el tranvía 133, retirado por obsoleto, yendo contra las indicaciones de su jefe. El robo ocurre después de que ambos participan ebrios en la posada de la vecindad. Al hacer conciencia de que han cometido un acto ilícito, tratan de regresar el vehículo al taller lo antes posible, debido al regaño que reciben por parte de la hermana de Tarrajas, Lupita (Lilia Prado); sin embargo, a lo largo del camino, se ven condicionados por las solicitudes de viaje que van recibiendo de transeúntes que se convierten en pasajeros.

Buñuel concebía la película como un road movie: “películas en las cuales las cosas ocurren en torno a un viaje” (Buñuel en De la Colina y Pérez-Turrent, 1996, p. 157). El trayecto del tranvía permite comprender parte de la realidad del México de 1953, marcado por un importante crecimiento económico, el llamado “milagro mexicano”, pero con una población que se debatía entre lo urbano y lo rural, y que vivía con bajos ingresos. Por ello, los personajes pasajeros del tranvía son diversos: obreros del rastro, beatas con la imagen de un santo, un hombre de frac, marchantas; sujetos que configuran un ambiente popular y festivo. En el trayecto se identifican zonas de la Ciudad de México: Centro Histórico, Colonia del Valle, Coyoacán, Xochimilco, Peralvillo, Calzada de Tlalpan, Indianilla, Plaza de la República y Avenida Reforma. Algunas vías ya no están en uso; sin embargo, su mención reconstruye una cartografía afectiva e histórica.

2. Espacio urbano y micro-resistencias desde la teoría de M. de Certeau

Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano* (2000), desplaza la mirada hacia las prácticas mínimas que sostienen la vida social. Más que centrarse en las estructuras de poder, el autor atiende a los usos que los sujetos hacen de aquello que les es impuesto por la autoridad. Las “maneras de hacer” son hábitos secundarios y formas de apropiación que alteran, desvían o reinterpretan los dispositivos culturales dominantes. Certeau propone pensar la cotidianidad como un espacio de invención silenciosa: un ámbito donde lo aparentemente trivial encierra operaciones de resistencia que reconfiguran, desde dentro, el orden sociocultural (Certeau, 2000, p. XLV).

El autor desarrolla una teoría de las prácticas espaciales cotidianas a partir del acto de caminar como operación simbólica, táctica y productora de sentido; establece una distinción entre las estrategias (propias del poder institucional) y las tácticas (propias de los sujetos ordinarios). Traslada esta oposición (estratégica vs táctica) al espacio urbano y las acciones que en éste suceden. Caminar en la ciudad implica una experiencia de privación de lugar propio, una condición de desplazamiento que reproduce la ciudad a través de trayectorias múltiples y mínimas: “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio” (Certeau, 2000, p. 116). El transeúnte teje el espacio urbano como entrelazamiento de recorridos, en los que la sociedad es una entidad totalizante. Así, se produce una distinción entre lo que es la ciudad como concepto (vinculada con el discurso y la planificación estratégica), y lo que denomina la ciudad practicada (que se produce en los recorridos de los caminantes).

En *La ilusión viaja en tranvía*, la producción de sentido de caminar se integra a la circulación del tranvía 133, que funciona, al mismo tiempo, como un espacio-tiempo móvil en el que se condensan micro-realidades diversas dentro de un mismo contexto sociocultural. Cada parada (ascenso, descenso o interrupción) modifica la composición social del trayecto y produce una narración urbana hecha de encuentros, fricciones y apropiaciones momentáneas. Así, el tranvía representa la movilidad física por la ciudad y una forma de enun-

ciación espacial que convierte el recorrido en experiencia colectiva. Esta lectura permite pensar también la relación entre interior y exterior. El adentro del tranvía no se opone de manera rígida al afuera de la ciudad; ambos espacios se imbrican y se prolongan mutuamente. El interior del vehículo incorpora fragmentos de la vida urbana (personajes, objetos, lenguajes y prácticas populares), mientras que el exterior ingresa al relato a través de los nodos simbólicos atravesados por el recorrido. De este modo, el tranvía funciona como un umbral: un espacio intermedio entre la ciudad planificada y la ciudad practicada, entre el orden estratégico de las rutas oficiales y los usos tácticos que los personajes hacen de éstas. Su identidad reside, precisamente, en la movilidad de quienes lo atraviesan y en la posibilidad de reinscribir la ciudad desde una práctica cotidiana, popular y desviada.

Por otro lado, Certeau (2000) analiza los nombres propios como reservas de sentido que reactivan memorias y afectos. Andar en la ciudad mantiene una relación semántica con los nombres; es decir, los itinerarios (recorridos) son atraídos o desviados por resonancias simbólicas: se visitan espacios que gustan al caminante, que son emblemáticos o que tienen una representación simbólica importante. En este sentido, los “no lugares” dentro de los lugares, se transforman en pasos y desplazamientos. La caminata se convierte así una frase corporal en una escritura que articula sentido en el espacio urbano. El ejemplo de Certeau es el desvío que realiza el caminante hacia calles cuyos nombres evocan vínculos personales. Así, el caminar funciona en tres sentidos principales: 1) una práctica de metáforización espacial; 2) una operación de apropiación simbólica; 3) una escritura corporal que subvierte el orden cartográfico. Estos tres sentidos dialogan directamente con el filme: el tranvía 133 produce una metáfora de libertad a partir de aquello que, dentro del orden institucional, es leído como un funcionamiento irregular. Al circular por la ciudad, el vehículo robado introduce una ruptura en la movilidad urbana y puede asociarse con el desvío que realiza el caminante en Certeau: una práctica que altera el uso previsto del espacio y lo resignifica desde la experiencia cotidiana. A través de sus personajes, sus cuerpos y sus objetos, el tranvía genera una operación de apropiación simbólica que subvierte el orden de observación y transforma la percepción de

la ciudad. Los elementos narrativos del filme refuerzan la lectura del recorrido como una práctica de libertad mínima; abre una forma alternativa de habitar, mirar y narrar el espacio urbano.

Por otro lado, la ciudad planificada (iluminada, vigilada, racionalizada) se contrapone a la ciudad practicada (recorrida). El espacio urbano se presenta como texto producido por un poder tecnocrático que coloca al habitante bajo vigilancia. En contraparte, la “ciudad-concepto” (Certeau, 2000, p. 107) se degrada en la práctica cotidiana, de manera que los recorridos reales escapan al modelo panóptico; producen una espacialidad que no puede ser totalmente programada. Según apunta el autor, caminar es una forma de micro-resistencia, análoga a las prácticas de desvío cultural.

Es importante anotar que Certeau (2000) establece una analogía entre caminar y escribir. Para el autor, los trayectos urbanos funcionan como frases, los cruces como puntuaciones, los recorridos como relatos. El caminante no es un lector pasivo del espacio urbano; es su productor. Al caminar, el espacio es narrado. De esta manera, las prácticas ordinarias, cotidianas, son operaciones productoras de sentido. El caminar es una táctica que no posee lugar propio; opera en el terreno del otro, se infiltra en el orden establecido y se reapropia el espacio sin destruirlo frontalmente. En el filme, el recorrido del tranvía 133 debe leerse como una forma de escritura urbana que es reapropiada desde la práctica cotidiana.

Los autores Jane Jacobs (1969, 2011) y Richard Sennett (2020) amplían la lectura urbana al desplazar la comprensión de la ciudad desde la planificación abstracta hacia las prácticas concretas de quienes la habitan. Jacobs (2011) critica el urbanismo racionalista y propone pensar la ciudad desde la calle, la acera y el barrio, espacios donde se produce la vitalidad urbana. Desde esta perspectiva, el tranvía 133 funciona como una extensión móvil de la calle, una acera en movimiento donde confluyen cuerpos, objetos, oficios y formas diversas de convivencia popular que dan cuenta de la vitalidad urbana. Sennett complementa esta lectura mediante la distinción entre ciudad cerrada y ciudad abierta: frente a una ciudad sobredeterminada por el orden, la vigilancia y la planificación, la ciudad abierta admite lo inesperado, la mezcla, el desvío y la apropiación. En el filme, el tranvía robado interrumpe

la lógica de la ciudad cerrada e introduce una narrativa urbana abierta, hecha de encuentros, episodios y desplazamientos no previstos. Así, el vehículo reactiva, desde abajo, la vida social de un artefacto condenado al desuso y demuestra que la ciudad se produce también mediante prácticas informales que generan memoria, valor y sentido. El tranvía aparece, entonces, como una forma de ciudad viva, incompleta y carnalesca, donde la resistencia surge del movimiento y del uso inesperado del espacio.

3. El carnaval desde la propuesta teórica de M. Bajtín

Mijaíl Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2003), estudia cómo la risa popular y la lógica carnalesca, que suceden en las manifestaciones cómicas del pueblo, han sido tradicionalmente relegadas por la crítica académica, al considerarlas expresiones folklóricas menores o marginales. Esta omisión implica desconocer la especificidad cultural de la plaza pública como espacio simbólico donde se configura una visión no oficial del mundo. Según el autor, la risa popular ha sido deformada por categorías analíticas ajenas a su naturaleza, pues se la ha interpretado desde parámetros propios de la estética burguesa contemporánea, lo que impide comprender su dimensión histórica y cultural (Bajtín, 2003, p. 9).

Bajtín propone estudiar las fuentes populares que nutren la obra de Rabelais y, para ello, delimita los rasgos fundamentales de la cultura cómica medieval y renacentista. Distingue tres grandes ámbitos: 1) las formas y rituales del espectáculo, como los festejos carnalescos y las representaciones públicas en la plaza; 2) las obras cómicas verbales, tanto orales como escritas; 3) el vocabulario familiar y grosero, que incluye injurias, juramentos y expresiones populares (2003, p. 10). De estas categorías, la primera es de interés para este estudio, en la medida en que el carnaval constituye una práctica colectiva que desborda la solemnidad de los rituales oficiales. Es decir, implica una resistencia. Las celebraciones carnalescas se organizan según una lógica cómica que invierte jerarquías y suspende temporalmente el orden institucional. Frente a la Iglesia y al Estado, el carnaval ofrece una visión alternativa del mundo, un espacio

simbólico donde es posible experimentar lo que Bajtín denomina “un segundo mundo y una segunda vida” (2003, p. 11). Se trata de una representación teatral en sentido estricto y de una vivencia colectiva en la que desaparecen las fronteras entre actores y espectadores. El carnaval se contempla y se habita; quienes participan en él, no asisten únicamente como público pasivo, sino que lo encarnan en la práctica misma del regocijo.

Esta dimensión vivencial del carnaval dialoga fecundamente con la noción de práctica cotidiana desarrollada por Certeau (2000). En esta idea, el espacio urbano existe en el acto de recorrerlo. Caminar es una forma de enunciación: una práctica que reinscribe el espacio mediante trayectorias singulares, sin rumbo fijo, de manera que el recorrido se convierte en un deambular. El tranvía transita por lugares icónicos de la Ciudad de México, pero deambula en el afán de sus conductores por no ser descubiertos. En la lógica carnavalesca bajtiniana, esto se comprende también como una táctica, en términos de Certeau, debido a que opera dentro del orden establecido, sin poseer un lugar propio, pero introduciendo desvíos, inversiones y apropiaciones momentáneas.

Así, el carnaval subvierte simbólicamente la auto-ridad; la plaza pública, escenario privilegiado de estas celebraciones, deja de ser un espacio regulado para convertirse en un territorio de apropiación colectiva. De manera análoga, en la película, el recorrido del tranvía y las escenas que congregan a los personajes en espacios urbanos pueden leerse como una actualización moderna de esa lógica carnavalesca: una suspensión momentánea del orden oficial, una irrupción festiva que transforma el trayecto cotidiano en experiencia compartida.

En esta articulación entre Bajtín (2003) y Certeau (2000), la risa popular y el desplazamiento urbano se revelan como prácticas que desestabilizan el discurso hegemónico, a través de la apropiación, la inversión y el uso creativo del espacio y de los dispositivos culturales. Un componente esencial del carnaval es la risa como principio organizador de la experiencia festiva y la reorganización del mundo oficial. A diferencia de las celebraciones institucionales medievales —cuyo propósito era “sancionar y fortificar el régimen vigente”— el carnaval implicaba una liberación transitoria y “la abolición de las relaciones jerárquicas” (Bajtín, 2003, p. 15), así como la suspensión momentánea de

normas, prohibiciones y tabúes. En el caso del filme, se observan frases con doble sentido, burlas a las deidades, caricaturización, entre otros. Los personajes, como participantes en su espacio (al estilo del carnaval bajtiniano) interactúan de manera libre y familiar, desdibujando las diferencias de estatus, riqueza, oficio, edad o condición social. La disolución simbólica de las jerarquías hace posible la creación de formas particulares de comunicación (verbales y gestuales) que rompen las barreras entre los individuos.

La risa carnavalesca es “patrimonio del pueblo” (Bajtín, 2003, p. 17). No se trata de una risa privada o individualizada, sino de una experiencia compartida que reconfigura la percepción del mundo; es ambivalente: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica; niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 2003, p. 17). En ella conviven la crítica y la regeneración. La risa popular medieval no se reduce a la burla superficial ni a la diversión ligera. Las blasfemias y groserías, dirigidas incluso a las divinidades, constituían elementos fundamentales de los cultos cómicos más antiguos. Estas expresiones no tenían únicamente un carácter ofensivo, sino ambivalente: “desagradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban” (Bajtín, 2003). En el filme se identifican elementos de la risa carnavalesca que pueden interpretarse como formas de apropiación y micro-resistencia.

4. Los métodos visuales narrativos en investigación cualitativa y la técnica de walking with video

Los métodos visuales se inscriben en una tradición que concibe la producción de datos como un proceso creativo, relacional y situado. Lejos de constituir técnicas aisladas, estas modalidades deben comprenderse dentro de marcos etnográficos más amplios que reconozcan la complejidad del trabajo de campo (Mannay, 2010; 2012). La producción visual (dibujo, fotografía, collage o artefactos visuales) no es un mero recurso ilustrativo, sino un dispositivo que posibilita la emergencia de significados no siempre accesibles a través de entrevistas tradicionales. Como advierte Mannay (2013), estas prácticas deben atender a factores micro como el tiempo disponible, las habilidades expresi-

vas de los participantes y la relación entre las técnicas propuestas y sus dinámicas cotidianas. Los métodos visuales requieren atender las condiciones concretas en las que se producen las imágenes, así como los contextos sociales, afectivos y materiales que atraviesan la participación.

El enfoque contemporáneo de los métodos visuales exige superar una sobreinversión en “la técnica” y reinsertar estas prácticas dentro de una base etnográfica sólida (Hammersley y Atkinson, 2007). Mannay y Morgan (2015) introducen la noción del “campo de la espera” para subrayar que la investigación cualitativa no se reduce a la aplicación puntual de herramientas visuales; incluye los “espacios previos a” y los “espacios de reflexión” que configuran la experiencia investigativa.

Los métodos visuales y narrativos deben integrarse a otros métodos que articulen lo visual en un proceso interpretativo más amplio. El método de caminar con la cámara (walking with video), propuesto por Sarah Pink (2007, 2023), se inscribe en una perspectiva fenomenológica que desplaza el énfasis representacional hacia la experiencia encarnada y multisensorial del espacio. Más que registrar un entorno, este enfoque implica recorrerlo junto a quienes lo habitan, atendiendo a la dimensión háptica, sonora, visual y atmosférica de la experiencia situada. Así, el lugar no se concibe como un contenedor físico estable, sino como un acontecimiento producido en la interacción entre cuerpo, movimiento y entorno. La cámara se integra al proceso como mediación sensible que acompaña, encuadra y co-construye la experiencia del recorrido. Desde esta perspectiva, el método contribuye de manera significativa a la comprensión del espacio urbano, al entender el caminar como práctica de producción de lugar.

En diálogo con el planteamiento de Certeau (2000) sobre la enunciación espacial y con aproximaciones antropológicas al cuerpo en movimiento, el recorrido se configura como práctica cotidiana que articula trayectorias, encuentros y narrativas. El video posibilita que los sujetos “muestren” y reinterpreten sus entornos mientras los transitan, activando memorias y resignificando materialidades. Así, el espacio urbano emerge como tejido dinámico de prácticas y relatos, más que como estructura fija.

El caminar con la cámara posee una dimensión histórica fundamental. Cada registro audiovisual constituye

un texto situado que documenta un momento irrepetible, atravesado por condiciones climáticas, transformaciones materiales y procesos sociales específicos. Así, el método no solo produce conocimiento etnográfico; construye una cartografía viva del pasado en su devenir (Pink, 2023). Su potencial radica en el cruce disciplinar que articula antropología social, antropología visual, estudios sensoriales, teoría del espacio y metodologías audiovisuales, configurando un enfoque interdisciplinario que amplía las posibilidades analíticas para el estudio del espacio urbano y la memoria.

A partir de este marco, la metodología del artículo retoma el walking with video como una técnica para poner en relación la imagen cinematográfica, el recorrido urbano y la memoria espacial. Esta perspectiva permite trasladar la reflexión teórica hacia un procedimiento de análisis situado, en el que el trayecto del tranvía 133 y su reactualización visual se comprenden como formas de producción de sentido.

5. Metodología

La investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo, interpretativo y visual, con el propósito de articular el análisis cinematográfico de *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel, con una aproximación situada al espacio urbano. La metodología se organizó en dos fases complementarias. En la primera, se realizó un análisis cinematográfico del filme, atendiendo a su estructura narrativa, puesta en escena, desplazamientos, organización espacial y función del tranvía como eje de articulación del relato. En esta fase se identificó la manera en que la película construye una representación de la Ciudad de México a partir del tránsito, la movilidad, la vida cotidiana y las tensiones asociadas con la modernidad urbana. Para ello, se retomaron las nociones de “nombres propios” que activan memoria y resonancia simbólica, en términos de Certeau (2000), y el impacto de las actividades que pueden representar el carnaval bajtiniano.

En la segunda fase se aplicó la técnica walking with video (Pink, 2007, 2023), entendido como una estrategia de investigación visual que registra la experiencia del desplazamiento en el espacio urbano mediante la combinación de caminata, observación situada, regis-

tro audiovisual y conversación reflexiva. El procedimiento consistió en realizar un recorrido por espacios vinculados simbólicamente y espacialmente con la ciudad representada en el filme, particularmente aquellos asociados con la movilidad, la infraestructura urbana, los monumentos y las huellas materiales e imaginarias del antiguo sistema de tranvías. Durante el recorrido se produjo un registro en video, acompañado de comentarios orales y observaciones contextuales orientadas a documentar la experiencia sensible del espacio.

La participación de los sujetos involucrados en el recorrido se realizó bajo criterios éticos de investigación cualitativa. Antes del registro audiovisual, se explicó a las personas participantes el objetivo académico del ejercicio, el uso que tendría el material producido, la posibilidad de aparecer en el registro y el carácter estrictamente investigativo de la información recabada. Los participantes otorgaron su aprobación y consentimiento informado para formar parte del procedimiento, así como para que sus comentarios fueran considerados como insumo analítico dentro del estudio. Asimismo, se resguardó la confidencialidad de la información personal y se evitó la exposición de datos sensibles que permitieran una identificación innecesaria de los sujetos. Se asignó la clave P1 al participante uno, P2 al participante dos y P3 al participante tres. Esta codificación permitió identificar las intervenciones, observaciones y respuestas de cada sujeto durante el recorrido, sin revelar sus nombres ni datos personales, en concordancia con los criterios éticos establecidos para la investigación. Cabe señalar que uno de los participantes es académico y su actividad laboral se relaciona con las artes escénicas; el resto no tiene relación con el ambiente académico o el análisis cinematográfico y solicitaron que no se diera a conocer su actividad. Las edades de los participantes oscilaron entre los 50 y los 18 años. Todos son residentes de la Ciudad de México. Estas características permitieron reunir perspectivas diferenciadas sobre el espacio, la memoria urbana, la representación cinematográfica y las prácticas culturales observadas durante el recorrido.

Los participantes fueron seleccionados por su capacidad de aportar una lectura situada del espacio urbano y del objeto cinematográfico. Se consideraron cualidades como el conocimiento previo de la Ciudad de México, la familiaridad con los procesos de transforma-

ción urbana, la disposición para reflexionar durante el desplazamiento y la posibilidad de establecer relaciones entre memoria, infraestructura, experiencia cotidiana y representación fílmica. En este sentido, su participación no tuvo un carácter estadístico ni representativo, sino interpretativo y situado, acorde con los principios de la investigación cualitativa y los métodos visuales.

El material generado mediante *walking with video* fue organizado a partir de ejes de observación previamente definidos: movilidad urbana, memoria del tranvía, transformación de la ciudad, monumentalidad, vida cotidiana y experiencia espacial. Posteriormente, estos registros fueron contrastados con el análisis cinematográfico del filme, con el fin de establecer una relación metodológica entre la representación audiovisual de la ciudad y la observación contemporánea del espacio urbano. De esta manera, la metodología integra el estudio formal del texto fílmico con una exploración visual, situada y reflexiva de la ciudad, sin reducir el espacio urbano a un simple escenario, sino considerándolo como una dimensión activa en la construcción del sentido cinematográfico.

La investigación contó con consentimiento firmado por escrito por parte de los participantes. En dicho consentimiento, los sujetos aceptaron realizar el recorrido por las calles señaladas, seleccionadas en diálogo previo con la investigadora y después de haber visto el filme. El consentimiento estableció cuatro condiciones principales: el compromiso de anonimato; la autorización para utilizar la información obtenida únicamente con fines académicos vinculados con esta investigación; la disposición de los participantes para hablar con libertad; la aceptación para aparecer en el video inmersivo que será alojado en YouTube VR como parte del material derivado del estudio (<https://www.youtube.com/watch?v=oSMh2Sb5fHk>).

Por otro lado, es importante apuntar que, si bien el análisis cinematográfico de Bordwell y Thompson (1997) constituyó una etapa esencial para leer el filme con detenimiento, segmentar su organización narrativa e identificar las decisiones mediante las cuales los personajes desafían la autoridad, esta fase es complementaria de la investigación. Su función fue establecer una base interpretativa inicial sobre la dimensión carnavalesca del relato, el espacio urbano, las micro-resistencias y las prácticas cotidianas de los mismos personajes.

Para los autores, “la forma cinematográfica es fundamental ya que da forma a la experiencia del espectador. Involucra la interrelación de las partes de una película, creando patrones que involucran nuestros sentidos y emociones” (p. 25). Sin duda, esto es importante para este estudio; no obstante, el nodo de la investigación se concentra en la reactualización del espacio urbano mediante métodos visuales, walking with video y registro, en los que las emociones de los participantes son esenciales.

6. Del dispositivo obsoleto a la ciudad practicada y el carnaval: resultados de la técnica walking with video

Antes de entrar en materia, conviene observar que los protagonistas del filme no transforman estructuralmente el sistema urbano; no lo confrontan desde una posición de poder. Más bien, se apropian momentáneamente de un dispositivo que ya no pertenece plenamente al orden estratégico. El tranvía, destinado a ser retirado por la llegada de nuevas unidades, es un objeto expulsado del circuito productivo y funcional. En esa condición liminar —ni vigente ni completamente inexistente, dado que se encuentra en los talleres y funciona perfectamente, pero se ha destinado para desecharse— se vuelve susceptible de reapropiación. Interrumpe el orden de la movilidad urbana, pero al mismo tiempo lo recrea desde una lógica distinta. Al circular fuera de la programación oficial, el vehículo produce un trayecto alternativo donde la ciudad se reorganiza a partir de otros usos, cuerpos y desplazamientos. Transportar y ser transportado dejan de ser funciones meramente técnicas y se convierten en prácticas de apropiación simbólica del espacio. Así, el tranvía se convierte en una figura de la otredad y del no lugar (condición del sujeto que camina y se desplaza dentro del espacio organizado por otros). En una representación de lo clandestino puede comprenderse como figura de la otredad urbana; es viejo y obsoleto; es un elemento que ha perdido su lugar legítimo dentro del orden oficial. Al escapar a la función prevista reconfigura la experiencia urbana. Como se apuntó, los participantes vieron el filme antes de realizar el registro con la técnica walking with video y los resultados se enumeran en los siguientes apartados.

6.1 Recorrido: espacio urbano

El mapa del recorrido expone la ruta caminada durante el registro 360°. La estrella (en la Figura 1) indica el punto de inicio del desplazamiento (el monumento a la Revolución), mientras que los círculos señalan los lugares en los que los participantes realizaron pausas significativas. Estas pausas correspondieron a zonas de intensidad afectiva que se asociaron con expresiones de alegría, reconocimiento o evocación de la memoria urbana. La ruta permitió identificar la manera en que los participantes, en tanto sujetos mexicanos y residentes de la Ciudad de México, se apropiaron del espacio desde su propia experiencia cultural, afectiva y cotidiana.



Figura 1. Ruta de desplazamiento para registro walking with video en la Plaza de la República

El video 360° muestra que el recorrido se configuró como un espacio de memoria en el que edificios, transeúntes, prácticas callejeras, representaciones culturales y venta de comida activaron distintas formas de reconocimiento urbano. Las representaciones callejeras fueron vinculadas con escenas del filme, lo que nos llevó a establecer una relación entre puesta en escena, espectáculo popular y entretenimiento urbano. En este marco, el Monumento a la Revolución constituyó un punto central de memoria fílmica y urbana, al articular datos espaciales, afectivos y culturales, asociados con la película y con la experiencia de vida.

La ruta comprendió algunas calles relacionadas con el filme. El desplazamiento se realizó caminando, lo que

6.4 Nombres propios, memoria y resonancia simbólica

Como se mencionó, en el filme se observan espacios emblemáticos, como el monumento a la Revolución (Ver Figura 3) y otros. Para Certeau (2000), los nombres propios funcionan como reservas de sentido: activan imaginarios, evocan acontecimientos, producen identificación.



Figura 3. Fotograma del filme. Personajes con un tranvía en circulación y el monumento a la Revolución al fondo (Buñuel, 1953)

En la película, el vehículo obsoleto atraviesa el corazón monumental de la nación revolucionaria e institucional. La periferia simbólica invade el centro histórico. Este cruce no es casual: introduce una tensión entre lo marginal y lo institucional; recordemos: Tarrajas y Caireles desobedecen una orden directa de sus superiores, de esta manera convierten el vehículo desechado en objeto consagrado, produciendo una inversión irónica del orden jerárquico. Los participantes mencionaron: “Todo lo que representa el trabajo de las personas se ve aquí. Los personajes no quieren dejar morir al 133, porque es algo en lo que han trabajado mucho y, entonces, aquí hay un elemento nostálgico importante, que tiene que ver con el reconocimiento del trabajo realizado” (P1). La nostalgia señalada por P1 evidencia que el 133 concentra trabajo acumulado, pertenencia popular y una forma simbólica de disputar el sentido de la modernización.

6.5 La espacialidad de la ciudad articulada: micro-resistencias, prácticas cotidianas y carnaval

Es importante señalar que los tranvías en la Ciudad de México circularon a partir del 15 de enero de 1900, durante el periodo presidencial de Porfirio Díaz y hasta el 4 de febrero de 1979. Los espacios que ocupaban las vías del tranvía fueron sustituidos por calles y aceras. No obstante, en algunas partes de la ciudad, aún permanecen las vías, mismas que se conservan como una especie de memoria urbana histórica a manera de “nombre propio”. Asimismo, el monumento a la Revolución emite a procesos históricos de lucha, legitimación estatal y construcción del imaginario moderno mexicano; también opera como un “nombre propio”: un espacio cargado de memorias (el Porfiriato, la Revolución Mexicana, el Nacionalismo Revolucionario) que producen una resonancia simbólica particular. Cada una de sus apariciones, tanto en el recorrido cinematográfico como en el video 360° desarrollado mediante walking with video, reactiva su valor histórico y afectivo dentro de la experiencia urbana. Los participantes mencionaron: “No sé si en otras culturas, ese elemento de añoranza y de nostalgia también juega un papel importante. Buñuel construye un relato, respecto a una ciudad, un momento histórico y un momento cultural” (P2). Este comentario sitúa al filme como una mediación entre memoria urbana, historia nacional y acto estético, en tanto Buñuel transforma la movilidad cotidiana en una forma sensible de comprensión cultural.

Desde la teoría de Michel de Certeau, los nombres propios como son reservas de sentido que actúan como polos de atracción o desviación en los itinerarios de los transeúntes. La aparición repetida del monumento a la Revolución en la ruta convierte al punto de referencia en un nodo interpretativo que estructura la experiencia de caminar. Es decir, no existe únicamente en el mapa: habita el trayecto como lugar de significado. En este sentido, el video 360° traslada al espacio urbano actual el trayecto que en la película aparece como desplazamiento táctico del tranvía (Ver Figura 4). Esta recreación física pone en relación la ciudad filmada por Buñuel con sus huellas contemporáneas; observar ciertos lugares que conservan, modifican o reactivan sentidos asociados con la movilidad.



Figura 4. Integración 360°, recorrido en las calles de Plaza de la República

Este transitar urbano es análogo a lo que Certeau entiende por caminar como práctica cotidiana que produce ciudad: no se trata de ocupar espacios fijos, sino de habitar el espacio por medio del trayecto. Certeau afirma que “andar es no tener lugar”; en ese movimiento de ir y venir se genera una experiencia que no se puede reducir al diseño topográfico ni a la planificación urbanística; surge de la práctica misma de recorrer. La micro-resistencia que desarrolla Certeau se entiende como una táctica, cotidiana y situada, mediante la cual los sujetos intervienen un orden espacial previamente organizado sin transformarlo de manera frontal o institucional. Esta micro-resistencia se manifiesta en tres niveles: primero, en el gesto de robar el tranvía y conducirlo sin programación oficial; segundo, en la circulación improvisada del vehículo por la ciudad, que altera la racionalización de la movilidad urbana; tercero, en la recreación contemporánea del trayecto mediante el video 360° (<https://www.youtube.com/watch?v=oSMh2Sb5fHk>). De este modo, el filme y el registro visual permiten observar distintas modalidades de resistencia mínima: el desvío, la circulación no programada y la reapropiación sensible de la ciudad. Los participantes mencionaron: “El elemento conductor de toda la historia es un elemento mecánico y la conexión que establecen Caireles y Tarrajas con el tranvía, en un sentido de añoranza, es la conexión de los individuos de la ciudad industrializándose” (P1). En el video se observa, a un lado de la pantalla, la secuencia del filme; del otro lado de la pantalla, el espacio urbano contemporáneo. Ver el filme de Buñuel dentro del video 360° en YouTube VR convierte la caminata en una experiencia de memoria visual situada: el pasado cinematográfico no se recuerda desde afuera, sino que se observa mientras se recorre la ciudad actual.

El registro de walking with video recupera la visualidad contemporánea que representa la memoria urbana como estructura simbólica activa. El monumento a la Revolución connota historia, ciudadanía, conflicto y permanencia. La ciudad, vista a través del video, mientras la cámara contemporánea se aleja del monumento, tal como aparece en el filme, se vuelve un texto donde el pasado y el presente se superponen (ver Figura 5).



Figura 5. Integración 360°, recorrido en calles aledañas al monumento a la Revolución

Este recorrido hace visible que el espacio urbano no es un fondo neutro para la acción cinematográfica, sino un actor de la narración. Los participantes señalaron:

Esos relatos están inmersos en la ciudad y que (Buñuel) pueda construir un relato cinematográfico, para mí es genial. Habla de la capacidad que tenía Buñuel de observar y encontrar la posibilidad de un relato, con una cosa muy simple, con lo de siempre. Y así lo suma. (P2)

La práctica de desplazarse por esos lugares (a pie, en tránsito, en imágenes) funciona como una re-significación de la ciudad (Ver Figura 6). El cuerpo que camina o circula activa la ciudad como un discurso: se trata de un acto que nombra y transforma permanentemente el sentido del espacio. En la película, Buñuel compone una cartografía humana de la ciudad que va más allá de una cartografía administrativa (la del Servicio de Transportes Eléctricos del Distrito Federal). Esto llamó la atención de los participantes; señalaron: “Súmale que es una de las películas con poco presupuesto de Buñuel” (P3). Es decir, observaron que el filme está bien logrado, con “tantos personajes”, a pesar de los pocos recursos con los que contó el director para realizarlo.



Figura 6. Integración 360°, trayecto en la Plaza de la República

Al documentar en video las rutas que se pudieron identificar en el filme y que algunas siguen siendo espacios transitables, se pone en evidencia la continuidad entre cinematografía, memoria urbana y práctica cotidiana. Los participantes mencionaron: “Me llama mucho la atención que un espacio en apariencia tan grande como lo era la Ciudad de México, ahora, con el paso de los años y la distancia, vemos el cambio, lo poco habitada que estaba en realidad y la diversidad de sujetos que la poblaban” (P1). Este ejercicio reitera la idea central de Certeau: la ciudad se construye en el caminar en la memoria que esos desplazamientos generan.

La ciudad moderna aspira a la visibilidad total, a la vigilancia y al control. La mirada panóptica pretende localizar, programar y administrar los cuerpos en movimiento. Sin embargo, los recorridos reales escapan siempre a esa totalización. Los participantes señalaron:

Piensen en una cosa súper importante, el tranvía llegaba hasta Xochimilco. Imagínate el trabajo que implicó el tender vías específicas para el tranvía a lo largo de la ciudad entre el porfiriato y el momento de la película. Es mucho y, además, se tendieron en una ciudad que originalmente o inicialmente era un lago. Eso es toda una hazaña, la verdad. (P1)

Recordemos que la “ciudad-concepto” puede entenderse como la ciudad ordenada por la lógica institucional de la modernización, la sustitución tecnológica y la regulación de la movilidad. Frente a ella, el tranvía 133 introduce una práctica desviada que reactiva una forma popular de circular, fuera de la visibilidad. Al respecto, es necesario apuntar que en el filme aparece un personaje, Papá Pinillos (Agustín Isunza), que persigue de manera constante al tranvía para denunciarlo ante las autoridades, un acto que nunca logra concretar, debi-

do a que no logra alcanzarlo y sus jefes lo desacreditan al recibir su denuncia telefónica. Papá Pinillos es una representación simbólica del panóptico certeano, pero también del carnaval bajtiniano, debido a que Tarrajas y Caireles se burlan de él mientras buscan evadir el castigo. Los participantes señalaron:

Buñuel sí se burla de la ciudad, o tiene esta mirada crítica de la modernidad y cómo nos va impactando. Sí es todo un logro, la misma ciudad es todo un logro. Que tengamos monumentos como este que estamos viendo aquí y probablemente esto era un manglar o un pantano. (P1)

Lo carnalesco bajtiniano opera como recurso humorístico, pero también como táctica en el sentido propuesto por Certeau: una forma momentánea, desviada y popular de invertir el orden impuesto desde dentro de sus propios códigos. Buñuel convierte la comicidad carnalesca en una práctica de resistencia simbólica, mediante la cual los personajes encuentran un margen para expresar, aunque sea de manera fugaz, una crítica al sistema social que los contiene.

7. Conclusiones

El análisis desarrollado en este artículo sostiene que *La ilusión viaja en tranvía* constituye una cartografía fílmica de la Ciudad de México en la que el desplazamiento, la vida cotidiana y la cultura popular organizan una forma particular de comprensión del espacio urbano. El tranvía 133 articula una experiencia de ciudad que no se limita a la movilidad física de los personajes, sino que produce una lectura simbólica de los trayectos, las paradas, los encuentros y las interrupciones que configuran la vida urbana. En este sentido, la película de Buñuel permite observar la ciudad como un espacio practicado, atravesado por usos populares, memorias colectivas y formas mínimas de resistencia cotidiana.

La principal aportación metodológica de este artículo radica en el uso de la técnica walking with video como estrategia para reactualizar el espacio fílmico en la ciudad contemporánea. El recorrido con cámara y el registro 360° permitieron poner en relación la imagen cinematográfica de 1953 con la experiencia actual de

caminar por espacios vinculados con el filme, particularmente la Plaza de la República y el Monumento a la Revolución, así como sus calles aledañas. Esta operación visual reconfiguró el espacio urbano, que dejó de ser únicamente un referente representado en la película y se convirtió en un campo activo de observación, memoria y producción de sentido.

En diálogo con Michel de Certeau, el acto de caminar activa una lectura de la ciudad como práctica cotidiana: una forma de escritura espacial en la que los sujetos producen significado a partir del trayecto, la pausa, la memoria y la asociación afectiva. La técnica *walking with video*, a partir de la propuesta metodológica de Pink, amplió esta lectura al registrar el modo en que el cuerpo, la cámara y el entorno co-construyen una experiencia urbana sensible y situada.

El registro visual contemporáneo registra la permanencia simbólica de ciertos nodos urbanos. El Monumento a la Revolución, observado en el filme y reactualizado mediante el video 360°, opera como un punto de condensación histórica, afectiva y cultural. Su presencia permite establecer una continuidad entre la ciudad filmada por Buñuel y la Ciudad de México actual, marcada por transformaciones materiales, sustitución de infraestructuras, nuevas formas de tránsito y persistencia de memorias urbanas. Así, los métodos visuales documentan el espacio y permiten observar cómo la ciudad conserva, transforma y reactiva sentidos a través de la experiencia contemporánea.

En términos teóricos, la articulación entre Bajtín y Certeau permitió comprender que el recorrido clandestino del tranvía produce una doble operación simbólica. Por un lado, reactualiza la lógica carnalesca mediante la inversión momentánea de jerarquías, la presencia de lo popular, la risa, la fiesta y la apropiación colectiva del espacio. Por otro, encarna una práctica táctica al intervenir el orden de la ciudad planificada mediante el desvío, la circulación no autorizada y el uso inesperado de un dispositivo destinado al retiro. Esta lectura permite ubicar la micro-resistencia urbana en el terreno de lo cotidiano, donde la apropiación del espacio se produce a través de gestos mínimos, desplazamientos sensibles y formas populares de habitar la ciudad.

Este artículo aporta, por tanto, una vía de análisis para estudiar el cine mexicano desde la relación entre imagen fílmica, memoria urbana y métodos visuales.

La reactualización del espacio mediante *walking with video* demuestra que las películas no permanecen clausuradas en su contexto de producción, sino que pueden ser recorridas, reinterpretadas y puestas en diálogo con la ciudad contemporánea. En el caso de *La ilusión viaja en tranvía*, esta aproximación permite comprender cómo el cine de Buñuel sigue ofreciendo claves para pensar la cultura nacional, la experiencia urbana y las formas populares de apropiación simbólica del espacio mexicano.

Referencias

- [1] Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- [2] Bordwell, D., y Thompson, K. (1997). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós.
- [3] Buñuel, L. (1950). *Los olvidados* [película cinematográfica]. Ultramar Films.
- [4] Buñuel, L. (1953). *La ilusión viaja en tranvía* [película cinematográfica]. Clasa Films Mundiales.
- [5] Buñuel, L. (1955). *Ensayo de un crimen* [película cinematográfica]. Alianza Cinematográfica Española.
- [6] Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- [7] De la Colina, J., y Pérez-Turrent, T. (1996). *Prohibido asomarse al interior*. Alianza Editorial.
- [8] Hammersley, M., y Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. Routledge. <https://martynhammersley.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/12/ethnography-what-is-it-and-why-do-it.pdf>
- [9] Jacobs, J. (1969). *La economía de las ciudades*. Ediciones Península.
- [10] Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing Libros.
- [11] Mannay, D. (2010). Making the familiar strange: Can visual research methods render the familiar setting more perceptible? *Qualitative Research*, 10(1), 91-111. <https://shorturl.at/N3211>
- [12] Mannay, D. (2012). *Visual, narrative and creative research methods: Application, reflection and ethics*. Routledge.
- [13] Mannay, D. (2013). 'Who put that on there... why why why?': Power games and participatory techniques of visual data production. *Visual Studies*, 28(2), 136-146. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2013.801635>
- [14] Mannay, D., y Morgan, M. (2015). Doing ethnography or applying a qualitative technique? Reflections from the "field of waiting". *Qualitative Research*, 15(2), 166-182. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468794113517391>
- [15] Pink, S. (2007). Walking with video. *Visual Studies*, 22(3), 240-252. <https://doi.org/10.1080/14725860701657142>
- [16] Pink, S. (2023). Caminar con la cámara. El video como método de investigación etnográfica. *Maguaré*, 37(1), 155-184. <https://doi.org/10.15446/mag.v37n1.107568>
- [17] Sennett, R. (2020). La ciudad abierta. *Palimpsesto*, 22, 14-15. <https://doi.org/10.5821/palimpsesto.22.10315>
- [18] YouTube. (2025). *Buñuel — recorrido 360° CDMX* [Video 360°]. <https://www.youtube.com/watch?v=oSMh2Sb5fHk>

Bio

Isabel Lincoln Strange Reséndiz. IDoctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, con Mención Honorífica, por parte de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Es Investigadora de tiempo completo en el Centro de Investigación para la Comunicación Aplicada (CICA) de la Universidad Anáhuac México. Tiene publicaciones sobre temas relacionados con el estudio de la literatura, la comunicación y las ciencias sociales, entre los que destacan La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en *El Libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens, Vicens (Signos Literarios, UAM, 2017). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel 1..