



COMEDIA Y METAFICCIÓN PARA UN CUENTO MEXICANO.

LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA, (LUIS BUÑUEL, 1953)

Alberto Fernández Hoya y Gema Fernández Hoya

1. AZAR Y NECESIDAD

El periplo del viejo tranvía 133 en las calles de México, atípicamente robado por sus conductores¹ tras enterarse de su inminente desguace; comienza con un breve prólogo durante el cual somos guiados a través de la urbe por el narrador, que se detiene en una historia anónima: «[...] al azar enfocamos la atención en un rincón cualquiera de nuestra gran ciudad [...]».



Lógicamente, se trata de una estructura premeditada que corresponde a una planificación previa. Un habitual recurso narrativo para facilitar la inmersión ficcional, con el que Buñuel nos habla del azar, aspecto trascendental que desborda el ámbito del simple juego fílmico, alcanzando tintes metafísicos en su propia reflexión vital². Azar y necesidad forman parte

¹ Juan 'Caireles' y Tobías 'el Tarrajas', protagonistas del filme, están interpretados por los actores mexicanos Carlos Navarro y Fernando Soto ('Mantequilla'), respectivamente.

² Para el autor aragonés la casualidad «es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego» (Buñuel, 2003: 207). Cuestión que aparece en *Le Fantôme de la liberté* / *El fantasma de la libertad* (1974), formando parte de su pensamiento hasta el final de sus días.

importante del periodo mexicano, en cuyo contexto se inscribe esta cinta. Y lo hacen como causa y consecuencia, o como origen y característica común, de la que participan las veinte películas realizadas en aquel país entre 1946 y 1964.

Tras su segunda estancia norteamericana³, el autor español llega a México de una manera totalmente fortuita e inesperada. Denise Tual⁴ le ofrece dirigir la versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*. Buñuel, entonces director en paro, acompaña a su nueva productora al país centroamericano, para que realice algunas gestiones antes de volver a París. Durante esos días, productores londinenses ofrecen más dinero para la puesta en marcha del drama lorquiano y el proyecto se trunca, quedándose nuevamente desempleado. Denis le presenta al productor Oscar Dacinger quien le propone desarrollar su faceta como cineasta en el país hispanoamericano. Buñuel cuenta entonces con cinco películas en su haber, para cuya realización ha tenido plena libertad creativa. La inesperada oferta laboral propone unas líneas de producción claramente establecidas, y dirigidas fundamentalmente a la elaboración de un cine comercial.

Esta es la segunda ocasión donde el director se enfrenta a la realización de filmes dirigidos a un público mayoritario, la primera fue en 1935, con su incorporación a Filmófono, diez años atrás. En aquel momento no fue posible abordar el trabajo pues la guerra imposibilitó su futuro en la productora. Sin embargo, Buñuel afrontaba el nuevo reto ilusionado, considerando el celuloide un instrumento a través del cual llevar sus pensamientos e ideales a millones de personas. Ahora recién aterrizado en México y sin otro destino de salida, el cineasta de Calanda acepta la oferta, aunque esta vez con más resignación que optimismo. El desarraigo, la derrota de la Guerra Civil y el tiempo apartado de la profesión que le encumbrará, han hecho mella en el director: «Habían pasado los años, habíamos perdido la guerra y me dije: ¡Tanto peor! Me interesaba además el oficio cinematográfico, el trabajo en el estudio y la organización» (Colina y Pérez Turrent, 1986: 49). De esta forma, la cadena de casualidades convierte un breve paso por México en lo que será la etapa más prolífica de su carrera como director.

Dacinger puede coartar la libertad creativa de Buñuel pero, por otro lado, éste consigue una continuidad profesional que le permite afianzarse en el oficio. El trabajo es constante y se

³ Como sabemos, Buñuel llega por primera vez a los Estados Unidos en 1930 con un contrato de trabajo de la M.G.M realizando el viaje en barco junto a Tono, quien llega para sumarse a creadores como Neville, Ugarte o López Rubio en la tarea de realizar versiones españolas de películas hollywoodienses.

⁴ Casada en primeras nupcias con Pierre Batchet, protagonista de *Un chien andalou /Un perro andaluz* (Buñuel, 1928), se conocen desde el citado rodaje.

torna frenético, llegando a rodar tres películas durante el mismo año en dos ocasiones: 1951 (*La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *Subida al cielo*); y 1952 (*El bruto*, *Robinson Crusoe*, *Él*). El sueldo no es alto y Buñuel tiene que mantener a su familia con películas alimenticias de las que nunca ha renegado:

“La necesidad en que me encontraba de vivir de mi trabajo [...] explica, quizá, que esas películas sean hoy diversamente apreciadas, [...]. A veces, he tenido que aceptar temas que yo no había elegido y trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno”. (Buñuel, 2003: 232)

El realizador español consigue incluir en estas películas sus mundos personales: la visión del que le rodea, el soñado, el imaginado y el del recuerdo. Su espíritu subversivo reaparece bajo formatos aparentemente convencionales: «Yo procuraba que en cada película hubiera siempre un escape, que siempre tuviera un senderillo por donde me iba a hacer lo que quería» (Max Aub, 1984: 120).



No será hasta 1958 cuando Buñuel declara no ser capaz de seguir realizando películas exclusivamente comerciales y con el apoyo de otros productores independientes consigue llevar a cabo proyectos creativos más personales.⁵

⁵ De este modo encontramos: *Nazarín*, producida por Barbechano Ponce; *La joven* junto a un productor independiente norteamericano, George P. Weker; la coproducción hispanoamericana, *Viridiana* (G. Alatríste, P.C y Uninci S.A); o *El Ángel Exterminador* y *Simón en el desierto* producidas por Gustavo Alatríste.

La ilusión viaja en tranvía es un filme de encargo, que participa del mencionado entorno productivo, con aspectos entre los cuales cabe destacar un vertiginoso proceso de rodaje que oscila entre las dos y tres semanas y que Buñuel cumple siempre escrupulosamente. Desarrolla una enorme efectividad, mostrándose resolutivo con el trabajo. Las localizaciones de la película son previamente fotografiadas y al reverso de algunas imágenes añade la escena a la que corresponderá e incluso indicaciones para el rodaje⁶. También para esta cinta de escaso presupuesto, añade al guión hasta cinco páginas exclusivamente dedicadas a explicar detalladamente el movimiento de la cámara. De este modo, consigue una planificación precisa con la que minimizar las pérdidas de tiempo y material durante la grabación. Finalmente, a pesar del esfuerzo previo, se ve obligado a recortar las localizaciones para no superar el gasto previsto, excluyendo algunos de los escenarios propuestos inicialmente que aparecen en el material fotográfico preparatorio.

2. VIGENCIA ESTÉTICA Y VALOR DOCUMENTAL

En las aproximaciones al estudio cinematográfico, ya sean decididamente teóricas o historiográficas, a menudo corremos el riesgo de recalar una y otra vez en producciones canónicamente establecidas, excelentes según el consenso general. Una práctica interesante que puede aportar nuevos y valiosos puntos de vista sobre obras geniales, pero que relega al ostracismo realizaciones consideradas ‘menores’, las cuales también deben merecer nuestra atención. Sin alcanzar la altura estética de sus mejores títulos, *La ilusión viaja en tranvía* mantiene su vigencia a pesar del tiempo transcurrido, apartándose del melodrama latino como género al que «pertenecen buena parte de las películas mexicanas de Buñuel» (Sánchez Vidal, 1984: 29). Con un buen pulso narrativo y la más que correcta fotografía en blanco y negro de Raúl Martínez Solares, el filme se convierte en un fantástico documento de los años cincuenta sobre la capital azteca y sus habitantes. A nuestro juicio se trata de una cinta apreciable, que no ha sido valorada como merece.

⁶ La Filmoteca Española y el Centro Buñuel de Calanda organizan una exposición en el transcurso del año 2008, donde se muestra el material fotográfico previo que realiza Buñuel para construir el plan de rodaje junto al fotograma que finalmente aparece en el filme. La fidelidad de las secuencias finales, (incluso en cuanto a los encuadres), nos muestra la cuidada planificación y el control de las imágenes por parte del cineasta. Recogiendo el material de la exposición e interesantes textos se edita *México fotografiado por Luis Buñuel*, Ed. Filmoteca Española/Centro Buñuel de Calanda, Madrid, 2008.

La historia nos ofrece un considerable muestrario social centrándose en el mundo obrero metropolitano, «el sector laborioso y humilde que forma la gran masa»⁷. El Buñuel con vocación ‘documentalista’, y el ‘surrealista’, se dan la mano para completar una perfecta mezcla de matices aparentemente antagónicos, bajo una estilización general enmarcada en el realismo costumbrista. Como excelente observador, Buñuel atiende durante su trayectoria fílmica a la realidad cotidiana y muestra sin sentimentalismos un gran respeto por los más relegados socialmente. En este caso es manifiesta la predilección de Buñuel por un proletariado despierto y resolutivo frente a unos jefes bochornosos: «me gustan los obreros, admiro y envidio su habilidad» (Buñuel, 2003: 263). Durante los primeros minutos de nuestro relato aparece una fiesta popular: calles engalanadas con farolillos, la correspondiente piñata, una pequeña orquesta, o una interesante representación teatral, sobre la cual volveremos más tarde. Las costumbres gastronómicas, los bailes, las relaciones vecinales etc., conforman un estupendo documento sociológico.



A mitad de la celebración nuestros protagonistas, Juan y Tobías, se acercan hasta la empresa para coger unas cajas de cerveza y “roban” el tranvía. Al regresar, el guateque ha terminado y deciden ofrecer el transporte a doña Mechita (Paz Villegas), que en ese momento abandona el barrio para dirigirse a su casa, cerca del Rastro; también suben los músicos. Suena la música, comen y beben. Doña Mechita ofrece bebidas a los improvisados pasajeros: « ¿Una patadita?». Y el vagón se convierte en una auténtica prolongación del festejo. Una vez más en el cine de nuestro autor el vehículo narrativo es el viaje físico, de él se sirve para introducirnos en el misterioso y diferente mundo de la noche. Cuando descienden los primeros viajeros, suben al tranvía un grupo de obreros procedente del Rastro con todo tipo de mercancías. Reses despiezadas, pollos, hortalizas, una cabeza de cerdo, etc.,

⁷ En palabras del narrador al comienzo del relato.

cuelgan de los pasamanos. Entre los pasajeros tenemos un matarife con el mandil manchado y sus cuchillos al cinto; o un burgués⁸ vestido de etiqueta, chistera incluida, que deambula por el tranvía bajo los efectos de una tremenda borrachera. El viejo tranvía a través de la noche sigue realizando paradas; en la siguiente suben dos beatas enlutadas que transportan una talla de Cristo, para bendecirla en la iglesia por la concesión de un supuesto milagro. No podía faltar en este pintoresco recorrido cierta crítica a una religiosidad que impregna la realidad y el imaginario colectivo de toda la cultura hispana. Las instituciones católicas y un Dios represor que amenaza con el castigo para lograr la obediencia del ser humano: esas portadoras de la imagen sagrada la muestran al resto de pasajeros, «a ver si eso les infunde en el temor de Dios». Una secuencia que dura nueve minutos aproximadamente, digna del mejor Buñuel. El servicio nocturno, ‘imposible’ y gratuito, como inicio del último viaje para el desvencijado 133 por la ciudad de México.



Sin la crudeza de *Los olvidados* (1950), esta comedia urbana muestra la imagen de una gran urbe en constante desarrollo, donde también están presentes las desigualdades. Algunos

⁸ Al que se refieren como el duque de Otranto, y que no sabemos si es realmente el supuesto aristócrata ebrio, o una broma más de Buñuel. Nueva nota discordante entre el sui generis pasaje de clase obrera.

rascacielos, automóviles y amplias avenidas conviven con grandes descampados, o calles sin asfaltar. Atravesando una de ellas, con su embutida falda y sus altos tacones, podemos ver a Lupita (Lilia Prado) andar entre un rebaño de cabras. El tono amable en que se desenvuelve la trabajosa existencia de los obreros, no encubre cuestiones como la pobreza, o la delincuencia. Superada la hora de metraje, mientras Tarrajas y Caireles prosiguen con su accidentado intento de devolver el tranvía, descubren casualmente a una banda organizada de contrabandistas que enmascaran en sacos de fertilizante un abundante cargamento de maíz.



Esta presencia documental a la que venimos aludiendo, con evidente interés antropológico, encuentra un verdadero filón en los diálogos como muestra de una enorme riqueza lingüística propiamente mexicana, al tiempo que constituye un auténtico testimonio histórico-social.

Partiendo del argumento de Mauricio de las Heras, él mismo junto a José Revueltas, Juan de la Cabada y Luis Alcoriza⁹ construyen el guión. Éste último, amigo del director español, es su guionista en múltiples ocasiones: *Los olvidados*, *El bruto*, *El río y la muerte*, etc., o el primer éxito comercial del Buñuel mexicano (*El gran calavera*, 1949). Aquí tiene una gran responsabilidad en conseguir captar el habla popular con un lenguaje que contextualiza perfectamente el filme, caracterizando a los personajes, mientras mantiene una línea cómica sostenida. Este trabajo filológico dota a la película de una completa identidad mexicana, que en algunos momentos puede presentar ciertas dificultades de comprensión para un público foráneo, y se antoja muy complicada fuera de entornos hispanohablantes. Como recuerda Julio Alejandro:

⁹ Llegado a México en 1940, el extremeño Luis Alcoriza es su principal guionista, junto a Julio Alejandro.

Alcoriza trabajó durante muchos años en un organismo dependiente del Ministerio de Cultura, investigando cuestiones de lenguaje. Por otra parte, es un hombre que se ha movido mucho en ambientes populares. Es el que más sabe del habla mexicana. (en Sánchez Vidal, 1984: 196).

Entre las numerosas muestras del uso idiomático que los personajes nos ofrecen, muchas veces con expresiones de plena vigencia en el México actual, podemos destacar algunas como una frase de Lupita a un pretendiente: «[...] no me haga caso, soy tan guasona y usted tan sentido que luego, luego se chivea [...]». Otro de los numerosos ejemplos aparece en una conversación de Tarrajas durante la celebración popular en la que participa, cuando don Braulio (Guillermo Bravo Sosa), el velador de los tranvías, acaba de pedirle a doña Mechita un último ponche, «el del estribo»:

TARRAJAS.- [...] ¿no hay por ahí dos cervecadas bien sudadas?

DOÑA MECHITA.- ¡Ay Tarrajitas!, pues desde cuando, se acabaron.

TARRAJAS.- ¡Újule!, pues que fiesta tan gacha. Desde que le hacen salir a uno de mojiganga se pide algo, y no hay.

La importancia del léxico alcanza todos los niveles discursivos, y nos ofrece una práctica habitual entre clases humildes, también utilizada por comedias españolas coetáneas de esta producción mexicana. Nos referimos a los apodos, o motes. De esta forma los personajes protagonistas Tobías y Juan, Tarrajas y Caireles respectivamente, justifican sus apelativos en relación con el contexto del cual provienen, durante una pequeña discusión:

TOBÍAS.- Caireles, ¿qué tiene eso de malo?, ¿no le dicen todos así?, ¿no es usted el cobrador del tren, al que le caen los centavos?. Pos caireles.

JUAN.- Me pusieron así por la maldita envidia.[...]. ¿Qué tiene uno culpa de haber venido al mundo con su pelo ondulado, con facciones decentes, no?

TOBÍAS.- Ultimadamente ya me está cayendo gordo con tanta presunción [...], y hablando de otra cosa, ¿qué no cree que he notado que me cambia letras cuando me llama?, me dice Terrajas en lugar de Tarrajas. ¿Rajón yo?, ¿cuándo, dónde, por qué?, no me ponga motes. ¡Tarrajas!, ¡Tarrajas!, porque mi jefecito¹⁰ que en gloria esté, dejó todo su sudor y su energía manejando la tarraja. Por eso.

¹⁰ Evidentemente se refiere a su padre.



Como puede observarse en estos pocos ejemplos, es un lenguaje lleno de ricas expresiones y giros típicamente mexicanos; una vez más en boca de la pareja protagonista que está construida mediante la habitual asociación de un galán cómico y un ‘gracioso’. Una interpretación a la cual también contribuyen los actores con su propia fisicidad.

3. EL HUMOR COMO RECURSO.

Buñuel aparece a lo largo de su vida como un consumado bromista, recordemos por ejemplo la hipotética broma recogida en el documental *A propósito de Buñuel*¹¹, sobre su propia extremaunción; amigos, cura y testamento incluidos. Sin la presencia del humor no puede entenderse globalmente su pensamiento, ni su personalidad éste resulta un elemento «[...] inseparable, de toda la obra del director aragonés, [...] (Lara 2001: 45)». Sin embargo, y aunque efectivamente el sentido del humor aparece de manera habitual en sus realizaciones, no cultiva especialmente la comedia, siendo *La ilusión viaja en tranvía* uno de los pocos filmes que pueden ser totalmente adscritos a dicho género.

La cinta funciona como una comedia blanca en la cual actúan distintos recursos humorísticos. Desde el chiste o el juego de palabras, a la ironía, pasando por punzantes y subversivas andanadas, típicas del temperamento buñuelesco. También resulta interesante ver como se maneja el cineasta en el terreno de una comedia amable, cuando ha sido su mordacidad el motivo habitual de análisis: «Buñuel es más destructivo, más terrorista, más incendiario que nadie [...]» (García Rayo, 9: 2000)

Nada más comenzar se establece el tono, con la importancia ya mencionada del lenguaje. Diálogos, interpretaciones, y un humor situacional, juegan al servicio de la comicidad como

¹¹ Largometraje hispano-mexicano dirigido por José Luis López-Linares y Javier Rioyo en 1999.

clara opción metodológica. En el minuto tres, los protagonistas son presentados mientras reparan el tranvía. Tobías casi es atropellado por su compañero Juan, estableciéndose un diálogo a tres junto al encargado.

ENCARGADO (a Tobías).- Otra vez, ¿cuántas veces les he dicho que no se metan aquí?. Pero ustedes son necios, son capaces de matar una mula a pellizcos.

En ese momento el tranvía se abalanza sobre Tobías que se agacha en el foso para no ser atropellado. Al levantarse grita a su compañero Juan que conduce el transporte.

TOBIÁS.- ¡Ya estuvo suave tú!

ENCARGADO.- Oye, ¿qué le pasa a ese, se ha vuelto loco?

TOBIÁS.- Por poco me vuela la cabeza.

ENCARGADO.- A mí ya me está cayendo gordo.



El tranvía retrocede de nuevo sobre ellos que, al grito de ¡cuidado!, se apartan bruscamente para evitar ser arrollados. Juan desciende del vehículo sonriente, con una llave inglesa y ajeno al peligro de su maniobra.

ENCARGADO.- Ya estás bastante grandulón para jugar al trencito.

JUAN.- A poco es juegos los que usted hace para ganarse el sustento.

ENCARGADO.- Pero yo no me salgo de mis atribuciones. Si se sienten tan competentes yo dejo mi puesto y ustedes lo toman.

TOBIÁS.- Tampoco maestro, si lo poco que sabemos se lo debemos a usted.

ENCARGADO.- Lambiscón.¹² ¿Y qué de veras lo compusieron?

JUAN.- La falla estaba en los magnetos y una zapata del conmutador.

¹² Expresión que cubre el mismo campo semántico de adulator, lisonjero, etc.

ENCARGADO.- No está mal, no está mal. [...]Vamos a avisarle al jefe de taller.

Juan y Tobías han conseguido reparar el viejo 133, aunque como pronto descubren se trata de un esfuerzo estéril. El tranvía será retirado del servicio y sus puestos de trabajo peligran. La obra de Buñuel recrea en muchas ocasiones los prejuicios vitales que acarrea el desarrollo tecnológico e industrial de las ciudades, «todo su cine mexicano se inscribe también en esta necesidad de cambio: es un mentís al falso optimismo del progreso, y a la vacuidad de las llamadas sociedades de la abundancia, que en México – sobre todo- tenían mucho falso escaparate» (Fuentes, 1993: 61).

A partir de este momento entra en juego el alcohol, un motivo fundamental para la progresión narrativa del filme. Al salir del trabajo, nuestra pareja protagonista decide olvidar las malas noticias que acaban de recibir echando un trago. La cosa parece alargarse y los vemos salir tambaleantes de un inclinaciones del director español: «BUENO, Y QUÉ?»



Como decimos, la bebida se convierte en un elemento dinamizador del relato, ya que ese estado de embriaguez resulta definitivo para que los personajes se atrevan a ‘tomar prestado’ el viejo tranvía. La presencia de la bebida es recurrente durante la película, con implicaciones a distintos niveles: desde el citado acercamiento al folclore mexicano, hasta su utilización cómico-subversiva. Al margen de la estricta ficción, sabemos que el alcohol y los bares son una predilección para el director español a la cual dedica varias páginas en sus memorias. Veamos tres pequeños extractos al respecto: «Yo he pasado en los bares horas deliciosas. El bar es para mí un lugar de meditación y recogimiento, sin el cual la vida es inconcebible.»; «[...] Siempre he tenido algo de beber, ya que siempre he tomado precauciones»; «Si tuviera que enumerar todas las virtudes del alcohol, no acabaría nunca.» (Buñuel, 2003: 49-54-55).



4. NIVELES DE FICCIÓN.

Juan 'Caireles' y Tobías 'El Tarrajas' se presentan ebrios en la fiesta popular donde se han comprometido a interpretar los papeles protagonistas de una pequeña obra teatral. De esta forma asistimos a un ejercicio metaficcional, teatro dentro del cine, durante cuyo desarrollo el relato 'desciende' a un nuevo nivel dramático duplicándose sus componentes constitutivos: espacio, tiempo, personajes, etc.

En este plano se desarrolla una representación a la que se refieren como pastorela¹³. Poco más de cinco minutos durante los cuales Buñuel nos ofrece su particular visión de dos mitos judeocristianos, sendas 'expulsiones divinas': la del ángel caído Luzbel, y Adán y Eva del Paraíso. Ambos episodios tienen un evidente trato paródico, no exento de cierta provocación, cuya presencia habría sido impensable en la cinematografía española de la época.

En el primer cuadro, totalmente dialogado en verso, podemos ver a Caireles interpretando a Dios con túnica blanca, peluca, una gran barba y un triángulo metálico en la cabeza, sentado en un columpio mientras sostiene un globo terráqueo bajo el brazo. Por su parte Tarrajas, haciendo de Luzbel, aparece en escena con peluca de tirabuzones, túnica blanca y dos grandes alas en la espalda, bebiendo alcohol de una botella al tiempo que escupe y hace gárgaras. Apenas intentamos situarnos ante este "nuevo relato", cuando el estrambótico ángel dispara una escopeta sobre el espíritu santo: una deslucida paloma blanca sujeta por un hilo.

¹³ Dentro del contexto sociológico que hemos comentado, Buñuel realiza una versión libre de la pastorela folklórica. Una pieza teatral mexicana evolucionada de forma autónoma desde la influencia colonial española, e íntimamente asociada a sus festejos populares.



Un poco más tarde vemos como este ángel caído, también algo cargado de alcohol, es expulsado del cielo transmutando en demonio, tridente y rabo incluidos. Sobre la cabeza presenta una hermosa cornamenta de toro, y exclama entre desquiciantes carcajadas: «ya que del firmamento me echan del mundo católico, serán desde este momento mi propósito diabólico».

A esta comprimida historia ‘angelical’ le sucede la del Paraíso. En este caso se opta por un lenguaje gestual para comenzar la interpretación de los personajes, apoyándose en el conocimiento popular del pasaje recogido por el Génesis sobre el pecado original. Tarrajas, todavía vestido de demonio, lleva ahora una banda sobre el disfraz en la que puede leerse la palabra «serpiente». Lupita surge en escena con un erótico vestido haciendo el papel de Eva, para ser tentada por tan atípico reptil a comer una manzana del árbol prohibido. Durante esta segunda escena escuchamos en todo momento, como fondo musical interpretado por la orquesta, el aria de Verdi *La donna è mobile*.

Una delirante representación, plena de interesantes momentos, que por si sola legitima esta película. En ella Buñuel juega con el espectador, pues al nuevo nivel ficcional cabe añadir la utilización de recursos específicamente cinematográficos e imposibles para un espectáculo teatral: planos, rupturas temporales, y sobre todo la duplicidad de un actor. Así, Tarrajas interpreta dos personajes al mismo tiempo durante la escena del Paraíso: al demonio y a Adán. Por supuesto con diferente caracterización y diálogos, sin que esta duplicación aparezca en pantalla simultáneamente. Es decir, se trata de una representación rápida,

brillante, llena de matices y ‘trucos’, que pretende pasar por sencilla y artesanal obra, improvisada por los vecinos.¹⁴



Obviando el recurso del narrador, que evidentemente marca un plano ficcional diferente de aquel donde se desarrolla la historia, existe un segundo momento del relato en el cual se establece ese doble juego de ficciones, ahora como cine dentro del cine. Entorno a la hora de metraje, cuando nuestros improvisados ‘secuestradores’ por fin están a punto de devolver el tranvía, son abordados por un grupo de niños con su profesora. Se trata de una excursión de escolares pertenecientes al asilo público Hidalgo, que van a Xochimilco. Nuevamente deben atender al equívoco y recoger a los pasajeros para no levantar sospechas. Salen hacia las afueras de la ciudad llevando consigo el ruidoso cargamento infantil, al tiempo que deciden simular una avería para deshacerse de los chicos y poder continuar con su regreso a las cocheras. Realizan la estratagema en Churubusco, lugar que en realidad alberga los estudios cinematográficos en los cuales Buñuel rueda sus películas de esta época. Entonces los alumnos del hospicio bajan del tranvía atraídos por un rodaje que se produce cerca de las vías, planteándose la citada situación de cine dentro del cine.

¹⁴ En el filme se atribuye la escritura y dirección de la pieza a un viejo profesor del vecindario, interpretado por José Pidal.



Esta vez no llega a ofrecerse el desarrollo de la ficción fílmica como en el caso de la obra teatral, únicamente se muestra el propio artificio cinematográfico ‘desde fuera’: luces, cámaras, maquillaje, actores, etc... El tranvía vuelve hacia el centro urbano, mientras los muchachos y su profesora contemplan entusiasmados las evoluciones de esa ‘otra’ película que se está realizando.

5. NARRACIÓN CIRCULAR E ITINERANTE.

Como decimos, la narración mantiene un tono de comedia amable, genéricamente uniforme desde el principio hasta su feliz desenlace, incluyendo algunos toques satíricos y mordaces, así como una considerable diversificación en el uso de recursos humorísticos. La estructura narrativa del filme traza dos círculos concéntricos: uno que funciona como apertura y cierre de la historia, y otro consistente en el desarrollo de la misma, mostrándonos en poco más de 82 minutos lo que realmente transcurre en unas veinticuatro horas, desde que el narrador nos deja con los personajes hasta que, nuevamente, se aleja de ellos. El primero está situado por ‘encima’ del nivel dramático del segundo aunque formando parte de la propia ficción, y se inicia con la presencia del narrador nada más comenzar la película, cerrándose tras la intervención final de los personajes con una nueva utilización de la voz en off. Contenido en éste movimiento esférico englobante, la trama del filme se construye también como una dinámica de ida y vuelta, desde el robo del tranvía hasta su posterior devolución. El filme despliega así una lógica circular que Buñuel utiliza posteriormente en *El ángel exterminador*

(1962), y que en su caso ha sido definida como estructura espiral y centrífuga (De Gea, 2001: 13).

El relato se conforma a modo de regreso odiseico mediante un imprevisible y accidentado itinerario que busca el punto de partida. Una estructura itinerante inaugurada por *Subida al cielo* (1951), comedia con la cual comparte algunos elementos. En ambas producciones Lilia Prado se erige en protagonista femenina y ‘objeto de deseo’, protagonizando dos momentos casi idénticos, ya sea dando vida a Raquel o Lupita, respectivamente. Nos referimos a la secuencia donde nos muestra sus piernas en la acción de subir al autobús o al tranvía. Una coincidencia perteneciente al imaginario cultural de Buñuel que él mismo explica: «Cuando las mujeres, con aquellas faldas largas, subían al tranvía, les echábamos la vista, para ver si enseñaban algo de pantorrilla... son gestos que se graban». (Colina y Pérez Turrent, 1986:102).



También las dos películas convierten un medio de transporte y su recorrido en el eje central de la acción, e incluso en el único espacio donde ésta se desarrolla como sucede durante muchos momentos de *La Ilusión viaja en tranvía*. Tanto el autobús del ‘road movie’ colectivo que transita por el Estado de Guerrero, como el tranvía y su conductores protagonizando un dificultoso retorno hacia la empresa de la que ha sido robado, asumen el protagonismo durante buena parte del metraje.

Cuando se cierra el círculo de la historia propiamente dicha, también lo hace su marco de presentación mediante el regreso del narrador. Como si Buñuel plasmara su gran afición por los insectos, esa voz y mirada omnisciente que inicia la película posándose sobre la ciudad de México, selecciona como un entomólogo unos pobres obreros de entre el inmenso

hormiguero urbano. La misma voz regresa al final: «Éste fue el cuento [...] mientras, la gran ciudad seguirá urdiendo, y creando miles de diversas historias». Y nuevamente se distancia, tomando altura, con un plano general que precede al fundido en negro.

Aunque aquí la expresión «cuento» funciona sencillamente como sinónimo de historia, ésta se configura verdaderamente en forma de cuento. La esfericidad discursiva que plantean las mencionadas intervenciones del narrador, semejan fórmulas tradicionales del cuento popular, tanto introductorias como de conclusión. Indicadores espacio-temporales de la ficción que la enmarcan, presentándola y despidiéndola. Recordándonos las conocidas expresiones de los cuentos infantiles: ‘érase una vez’ y ‘colorín colorado’, que inmediatamente generan una atmósfera propicia para un proceso de comunicación adecuado.

De igual manera, la narración consigue imprimir una unidad de efecto tras contemplar el filme, que parece seguir los pasos de la preceptiva instaurada por Poe y posteriormente continuada por Cortazar para el establecimiento de una teoría sobre el cuento literario contemporáneo. Cualidades anteriormente expuestas a las que cabe añadir la naturaleza del propio esquema argumental de esta película, capaz de transmitir la sensación de historia “jamás oída” (Meneses, 1997: 142). *La ilusión viaja en tranvía* es un filme valioso con algunas secuencias dignas del cineasta aragonés que, a pesar de los pocos recursos materiales, conjuga una clara orientación comercial y la absoluta fidelidad al genio de su autor. Una obra digna de ser tenida en cuenta que nos hace replantearnos el calificativo de ‘menor’, y cuyos hallazgos no se agotan en un único visionado.



BIBLIOGRAFÍA:

- AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Nuevas ediciones de bolsillo, 2003.
- CARDENAS DE GEA, Víctor, “Mecanismo sacrificial en *El ángel exterminador* de Luis Buñuel”, *Cuadernos de Materiales*, nº 15, Madrid, Facultad de Filosofía, UCM, 2001, p. 13.

- COLINA, José de la y PÉREZ TURRENT, Tomás, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986.
- FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
 - *La mirada de Buñuel. Cine, Literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.
- GACÍA RAYO, Antonio, “Buñuel versus Buñuel”, Madrid, en *Las Artes Audiovisuales*, Unión de Actores, diciembre 2006, p. 9
- LARA, Antonio, “La aventura de *Tristana*”, *Buñuel a imagen de la letra*, compilación y edición de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2004, pp.43 – 54.
- MENESES, Guillermo, “El cuento un problema y su solución” en VV.AA. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, compiladores Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984.
- VV.AA., *México fotografiado por Luis Buñuel*, Madrid, Filmoteca Española/Centro Buñuel de Calanda, 2008.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES:

A propósito de Buñuel, (José Luis López-Linares, Javier Rioyo, 1999).