Gremium©| Volumen 11 | Número 24 | Noviembre 2024 | pp. 47-60
Revista de acceso abierto editada por Editorial Restauro | ISSN: 2007-8773 | Ciudad de México
https://gremium.editorialrestauro.com.mx/ | contacto@editorialrestauro.com.mx

Sección: Teórico / Theory
Tipo de contribución: Estudio de Caso / Study Case
https://www.doi.org/10.56039/rgn24a05

Espacio y familia: Análisis de *Una familia de tantas* y *Nosotros los nobles*

Space and Family: Analysis of A Family of So Many and We the Nobles

Lorena Noyola-Piña[a]
[a]Universidad Autónoma del Estado de Morelos: e-mail, ORCID

Recibido: 13 de julio del 2024 | Aceptado: 23 de noviembre del 2024 | Publicado: 30 de noviembre de 2024

Resumen

El cine es parte del patrimonio cultural y receptáculo de la memoria, además de que interviene en el proceso identitario de una cultura. A través de su análisis se puede conocer la sociedad que lo produce y las estructuras sociales del mismo. La narrativa cinematográfica es la forma de contar una historia, su vinculación con el espacio aporta información adicional que lleva al espectador por interpretaciones complejas. En el cine mexicano de la época de oro, a mediados del siglo XX, se produjo un cine con intenciones identitarias, incidiendo en conceptos estructurantes socialmente como el de la familia. Al comparar con una producción de inicio del siglo XXI puede analizarse la transformación de ese concepto. En esta investigación se propone que el diseño de producción al vincularse con la narrativa cinematográfica permite observar cómo evolucionó el concepto de familia, con base en la observación externa y análisis comparativo y descriptivo de los elementos formales y la narrativa cinematográfica, concentradas en la selección de tres escenas. En las películas *Una familia de tantas* y *Nosotros los Nobles*, el espacio es parte de la narrativa cinematográfica, transformándose a medida que avanza la historia.

Palabras clave: Cine mexicano, espacio, identidad.

Abstract

Cinema is part of the cultural heritage and receptacle of memory, in addition to intervening in the identity process of a culture. Through its analysis you can learn about the society that produces it and its social structures. Cinematographic narrative is the way of telling a story, its connection with the space, provides additional information that leads the viewer through complex interpretations. In the Mexican cinema of the golden age, in the middle of the 20th century, a cinema was produced with identity intentions, influencing socially structuring concepts such as that of the family. By comparing with a production from the beginning of the 21st century, the transformation of that concept can be analyzed. In this research, it is proposed that the production design, when linked to the cinematographic narrative, allows us to observe how the concept of family evolved, based on external observation and comparative and descriptive analysis of the formal elements and the cinematographic narrative, concentrated in the selection of three scenes. In the films *A Family of Many* and *Us the Nobles*, space is part of the cinematic narrative, transforming as the story progresses.

Keywords: Identity, Mexican films, space.

1. Introducción

El cine forma parte del patrimonio cultural, la imagen en movimiento y la memoria de las diferentes sociedades humanas alrededor del mundo. A través de las producciones cinematográficas se incide en las identidades ya sea para consolidarlas o transformarlas. Desde su invención, diferentes actores sociales han utilizado este arte para llegar a masas de población y presentar imaginarios sobre sí mismas o sobre otras. En México, el cine postrevolucionario fue útil en la conformación de la identidad mexicana y los imaginarios de los roles familiares y sociales de la población. Sumado a esto, el manejo narrativo del cine permite mandar mensajes a través de los símbolos que se entrelazan en los personajes, el guion y el espacio en donde se lleva a cabo la acción de las películas. El objetivo de esta investigación es analizar y contrastar mediante observación externa los elementos formales y narrativos en una película de la primera mitad del siglo XX y otra del siglo XXI

© Lorena Noyola-Piña 2023
Este artículo es una publicación de acceso abierto. CC BY-NC-SA

para responder a la pregunta ¿cómo se relaciona la narrativa cinematográfica con el espacio en el que se desarrollan las películas y cómo se transforman los roles familiares a través de los años? Para lo anterior se propone realizar dicho análisis con las películas *Una familia de tantas* de 1948 y *Nosotros los nobles* de 2015.

La relevancia del análisis cinematográfico radica en que a través de las películas se puede comprender en el transcurso de una línea de tiempo el cambio social y los avances en todos los ámbitos humanos como lo es la familia. Durán (2017, p. 10) menciona que

> *"no solo se puede observar una serie de secuencias que están hiladas con un guion, sino que, […] 'ofrece imágenes que sociológicamente ilustran las preocupaciones, las costumbres, los objetos y las formas de entender la vida de una época'."*

Dicho análisis es un medio importante para conocer y comprender la evolución de una sociedad, en este caso la mexicana (Goyeneche-Gómez, 2012). El análisis descriptivo de los elementos formales de los espacios en cada una de las películas se vincula con la narrativa cinematográfica para determinar el rol que juega dicho espacio como parte de la historia que nos cuenta cada película.

1.1. El cine

El cine es una de las grandes expresiones artísticas-culturales del ser humano. A través de él se pueden conocer diversas sociedades, fantasías y realidades. Tiene una capacidad expresiva sobre los temas que se consideran de relevancia para una sociedad en un contexto histórico determinado. Lo anterior tiene base en la expresión cultural e identitaria específica al tiempo en el que se realiza la película (Leigh, et al., 2015, p. 14): "[…] es importante tener en cuenta el contexto histórico en el que vio la luz cada película. Cuando hablamos de una película, nunca hablamos s*olo* de ella".

El concepto *cultura* tiene una referencia amplia que incluye las manifestaciones humanas de cualquier sentido: la conducta, los objetos, los discursos y los símbolos producidos y reproducidos por el ser humano a través de su historia (Dávalos, 2022, p. 133). Una cultura se compone de los bienes materiales y simbólicos[1], que se transmiten de generación en generación y que corresponden a los tiempos históricos en los que se generan y mantienen.[2] El patrimonio cultural es el conjunto de esos bienes que conforman una cultura. La UNESCO (2024) define patrimonio como "el legado que heredamos del pasado, con el que vivimos hoy en día, y que transmitiremos a las generaciones futuras.". Las películas asimiladas o reconocidas por una o varias comunidades o instituciones se catalogan como patrimonio cultural al tener representaciones de dichos bienes. Al mismo tiempo, cada producción cinematográfica conforma una colección de objetos adicionales, por ejemplo, los vestidos, los zapatos, y un sinfín de cosas que en su conjunto también conforman un patrimonio cultural asociado (Villalpando-Gómez, 2014, pp. 92-93).

Esos bienes participan en el proceso identitario de las culturas, es decir que en el caso que se aborda en este texto, el cine contribuye a la formación, construcción y representación de la identidad individual y colectiva a través de los elementos formales, simbólicos, ideológicos, históricos y sociales. La identidad es una construcción social en constante transformación a partir de referencias internas y externas al individuo y a la colectividad que pasan por procesos de identificación, reconocimiento y diferenciación real o simbólica por medio de prácticas sociales en un contexto sociohistórico y cultural. La identidad se caracteriza por el uso de "categorizaciones sociales […] que implican autocomprensión" de uno y del otro (Quintana, 2017, p. 58).

Esas identidades en el cine están representadas por el conjunto de imágenes en movimiento con sonido que permiten que nos traslademos a escenarios y tramas alternas a nuestra realidad, muchas veces nos compenetramos profundamente y nos identificamos con lo que pasa en la pantalla. El cine representa e interpreta una vida alterna a partir de su narrativa cinematográfica y de la representación de símbolos complejos que muchas veces representan la naturaleza humana, "tiene un valor sociocultural para cada cultura, y desempeña un papel fundamental en la construcción de una identidad colectiva." (Vilches, *et al*., 2011, p. 94).

El cine funciona como un receptáculo de la memoria al guardar las concepciones de una época determinada como es la familia, el matrimonio y el rol

social de la mujer y el hombre. Esta conceptualización y representación tiene una carga ideológica determinada por el contexto sociocultural, histórico e incluso político en el que se produce. Como apunta Dávalos (2022, p. 139): "El cine es un aparato ideológico que produce, reproduce y recrea los valores dominantes", convirtiéndose en un medio de expresión de sus realizadores, actores y de todas las personas involucradas en su producción desde el origen del guion. Dicha interpretación es identitaria ya que es una construcción social y colectiva fundamentada en el complejo contexto cultural del momento de la producción que refleja la colectividad.

Según Cepeda (2018), el sentido de pertenencia a un grupo puede conceptualizarse como identidad cultural, y "posee una serie de características y rasgos culturales únicos, que le hacen diferenciarse del resto (p. 254)". Los símbolos representados en la cinematografía que conforman esa identidad cultural van desde la narrativa y los personajes, a la ambientación escenográfica en la que el espacio se vincula con dicha narrativa y completa la historia, nos explica las implicaciones profundas que suceden en las tramas.

La incidencia del cine —que se exhibe a cantidades considerables de público en salas de proyección o, actualmente, mediante el *streaming*—, en el proceso identitario se da también porque tiene una producción en masa de mensajes y símbolos que son consumidos por los espectadores a gran escala.[3] La repetición de los símbolos ante una audiencia fomenta su apropiación como parte de la identidad colectiva. Mediante la amplia repetición de imágenes, argumentos y sonidos, se genera una identidad cultural (Dávalos, 2022). "El cine, [...], se convirtió pronto en una disciplina vital en la construcción, modelación y difusión de las identidades en naciones enteras." (Razo, *et al*., 2020, p. 74).

En México el cine que se produjo a principios del siglo XX y responde a la necesidad de generar una identidad mexicana posrevolucionaria. Esta identidad se puede analizar en producciones como *Una familia de tantas*. En comparación con esas identidades que además marcan un paso social hacia la modernidad, el cine producido en los inicios del siglo XXI permite analizar la evolución de ciertos símbolos y conceptos estructurantes de la sociedad mexicana, como lo es la familia. A través de la película *Nosotros los nobles* en esta investigación se establecerá dicha comparación.

1.1.1. El cine en México

El cine llega a México en julio de 1896 con F. Bon Bernard y Gabriel Veyre. El 6 de agosto realizaron una exhibición privada al presidente Porfirio Díaz. El 14 de agosto dieron inicio las exhibiciones al público en general. Pronto otros empresarios comenzaron a dar exhibiciones y además comenzó a grabarse material. En cuestión de meses se abrieron más de veinte salas en la Ciudad de México. Cuando el cine se popularizó se realizaron regulaciones que perfilaron el comportamiento de las audiencias: "El cine resultaba una nueva experiencia que poco a poco transformaba a la sociedad, modificaba leyes e imponía patrones de conducta." (De los Reyes, 1981/1996, p. 81).

El cine en la última época porfiriana sirvió para mostrar el progreso nacional y exhibir estereotipos europeos como sinónimo de "progreso" (De los Reyes, 1981/1996). Tras el movimiento revolucionario, México necesitaba establecer su identidad posrevolucionaria con base en las premisas que emanaban del gobierno, mismas que el cine esparció a las masas durante décadas. "En los años posteriores a la Revolución mexicana, el cine nacional se desarrolló de acuerdo con los intereses del gobierno en turno, y fue el encargado de enaltecer a la nación." (Gutiérrez, *et al*., 2020, p. 113).

La época de oro del cine mexicano comprende desde 1932 y 1955 aproximadamente (Monsiváis, 2008). Durante ese periodo se realizaron películas cuyos rasgos culturales están vinculados al desarrollo y progreso del país en diferentes ámbitos como los urbanos, campestres o pueblerinos. Se representó una infinidad de estratos socioeconómicos y culturales que coadyuban a generar una identidad nacional posrevolucionaria sesgada desde el Estado, quien ejerció censura sobre la industria cinematográfica. El cine mexicano ha tenido la función social de difundir masivamente las características simbólicas que conforman o estructuran la identidad nacional.

Dentro de esa identidad posrevolucionaria se cuenta con el concepto de familia. En la familia de la primera mitad del siglo XX hay una estructura patriarcal, autoritaria, y se compone básicamente de una familia nuclear "comandada" por el llamado "hombre de la casa" que es también, en su caso, el progenitor. Bajo su disciplina están la madre y los hijos.

Según Esteinou (2004, p. 99) la familia nuclear está conformada por los padres y sus hijos dependientes. Esta organización parte de un núcleo conyugal, un matrimonio monógamo fundamentado en el Estado y en la Iglesia. Esteinou (2004, p. 103) menciona que: "La familia nuclear, la familia conyugal se separa de la parentela, se individualiza respecto de ella." Aunque, familia de origen influía en el arreglo matrimonial, el autoritarismo "definía las relaciones intrafamiliares, los deberes de los hijos y de la esposa con respecto del padre y esposo." (Esteinou 2004, p. 134).

En México, las fuentes cinematográficas pueden ser de gran contribución al estudio de la familia y su transformación. Según Ayala (2023, p. 590) "El sexenio de Miguel Alemán Valdez marcó el final de la Época de Oro [*sic*]." La producción cinematográfica se centró en la urbanización de las ciudades, dando paso a las películas de rumberas y a la explotación de un tema recurrente: la pobreza. Tema abordado con un trasfondo importante, la sacralización de la misma y permear en la identidad mexicana la bondad de la pobreza (Ayala, 2013).

En 1959 la Universidad Nacional Autónoma de México emprende acciones de rescate de la industria cinematográfica nacional y crea la Dirección de Actividades Cinematográficas, y la Filmoteca en 1960 (Núñez, 2018, p. 307). Hacia la década de 1960, la producción de la cinematografía nacional disminuyó, lo que se reflejó en el surgimiento de un movimiento que trató de impulsar la industria mexicana. En esa década muchas de las historias eran adaptaciones de literatura nacional o extranjera (Ayala, 2013). En la década de 1970 la industria cinematográfica reflejó la crisis nacional. A pesar de eso se inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y se creó el centro de Capacitación Cinematográfica.

En el sexenio de Echeverría se abordó la clase media mexicana desde un punto de vista más crítico y realista. Se trató de reconciliar al gobierno con la sociedad a través del cine después de los acontecimientos de 1968. Para el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado se creó el Instituto Mexicano de la Cinematografía para encauzar las producciones fílmicas. La década de 1980 estuvo llena de producciones sin calidad y de rápida producción. La década de 1990 representó el surgimiento de lo que se conoce como *Nuevo Cine Mexicano*. Con él, regresan a la pantalla las producciones consideradas de calidad el por sector cultural de las esferas institucionales del país, en donde se otorgaba financiamiento al cine y se determinaba bajo dictamen que la producción cumplía con los criterios para considerarse dentro de ese parámetro establecido desde el estado mexicano. Se volvió a representar la cotidianidad y la cultura nacional. Poco a poco se fue incrementando la cantidad de películas producidas hasta llegar a la primera década del siglo XXI. Durante el sexenio de Enrique Peña Nieto continuó el aumento a las producciones cinematográficas, y al inicio del sexenio de Andrés Manuel López Obrador fueron en descenso (Ayala, 2013).

1.1.2. Narrativa cinematográfica y espacio

La estructura cinematográfica es la forma en que la historia es contada, contempla los elementos estructurales y la lleva a un objetivo definido previamente para transmitir un mensaje. Del contexto histórico y sociocultural de la producción, emanan símbolos que tienen una lectura adicional. El fin de esta investigación no se enfoca en profundizar en el estudio de la narrativa, esos aspectos han sido tratados en múltiples textos (Zavala, 2016). Aquí, se analiza el relato cinematográfico en vinculación con el espacio en donde se lleva a cabo la acción.

Dicha narrativa se lleva a cabo dentro de espacios dispuestos y cuidados considerando que todos los elementos que los conforman apuntalen la historia visible y la que existe detrás de ella:

> *"Desde el inicio de la creación cinematográfica la arquitectura está presente puesto que la arquitectura es mucho más que un elemento narrativo, es un protagonista [...]*
>
> *[...] buscar la relevancia que, como texto y signo, tiene la arquitectura, no sólo como un elemento más en la ambientación, sino como un personaje central en el discurso cinematográfico, puesto que es un elemento constructivo y estructural [...]" (Barcelata, 2024, p. 88).*

Los elementos del espacio en donde se lleva a cabo la historia nos dan información, que permite la inmersión sociocultural en el momento histórico representado en la película, por otro lado, permite la comprensión de símbolos adicionales que le transfieren sentidos complejos más allá que una

simple lectura separada del espacio y la narrativa. El análisis complejo espacio-narrativa aporta innovación al estudio cinematográfico y a la comprensión de los films como un espejo sociofilosófico. Como menciona Rodríguez *et al*., (2021, p. 14):

> *"[…] no es el espacio como tal lo que evoca a la memoria, sino su contenido lleno de significados, unos tangibles como los edificios, las calles y demás elementos urbanos; y por otro lado está la significación que se le concede a estos espacios con relación a lo sucedido en ellos […]".*

En los créditos cinematográficos esos espacios se denominaban escenografía. Con el tiempo y los avances tecnológicos se conocen actualmente como diseño de producción. El diseñador de producción se encarga de lo tangible que va desde los sets, la utilería, los objetos, las locaciones, el color aplicado a la decoración (Lozano, 2020). El diseño de producción hace de los espacios un lugar con significado, símbolos y memoria que logra transportarnos a la historia para experimentarla. Las actuales metodologías de análisis cinematográfico permiten observar que el espacio está vinculado con la historia y los personajes (Zavala, 2003, pp. 24-25).

1.2. Contextos de las producciones cinematográficas de estudio de caso

1.2.1. Una familia de tantas

Una familia de tantas (Galindo, 1948), se filma en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952). En ese periodo disminuyó la inversión gubernamental en cine, además puede notarse en las películas una intervención estatal, lo que es una injerencia directa en los procesos identitarios de la época (Pascual, 2015) al someter a la producción cinematográfica a la verificación institucional a través de la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, en donde se aseguraba que las producciones cinematográficas cumplieran con los estándares que marcaba el Estado Mexicano, tales como la representación de valores, el tipo de encuadre, el uso del lenguaje e incluso el tema y la forma de abordarlo. En este sexenio se consolidó un sistema económico mixto y se procuró la industrialización del país. El Estado tenía participación en muchas industrias y el cine no fue la excepción, "el gobierno de Miguel Alemán realizó un importante esfuerzo legislativo para lograr una correcta coordinación entre la acción estatal y la de la industria" (Pascual, 2015, p. 39).

Esta película fue objeto de censura estatal por considerarse que no debía fracturarse la autoridad patriarcal, por lo que el director cedió girando el final un poco (Mercader, 2018, p. 23). En la película se ve reflejado el cambio social, económico y cultural del mundo familiar mexicano (Pascual 2015, p. 50). Además, presenta también la introducción de la modernidad a través de los aparatos que "facilitan la vida de las amas de casa", implicando un cambio en la rutina familiar.

Fue estrenada el 11 de marzo de 1949, y filmada en 1948. La adaptación del guion es de Alejandro Galindo, quien también la dirigió. La producción general estuvo a cargo de César Santos; la dirección de fotografía fue de José Ortiz; la música estuvo a cargo de Raúl Lavista; el sonido a cargo de B. J. Kroger; el maquillaje fue de Carmen Palomino; el montaje fue de Carlos Savage, el vestuario de Casa Florencia; La escenografía fue de Gunther Gerzso; el reparto principal fue: Fernando Soler, como Rodrigo Cataño, David Silva como Roberto del Hierro, Martha Roth como Maru, Eugenia Galindo como Gracia, Felipe de Alba como Héctor, Isabel del Puerto como Estela, Alma Delia Fuentes como Lupita, Carlos Riquelme como Ricardo, Enriqueta Reza como Guadalupe. La casa productora fue Producciones Rodríguez Hermanos y la distribución fue de Estudios Azteca. En la emisión del Ariel en 1950 esta película obtuvo seis premios: mejor película, mejor director, mejor coactuación femenina, mejor actriz de cuadro, mejor guion adaptado, y mejor escenografía. Sobre esta película Lozoya (1992/2006, p. 31) menciona que:

> *"Las tribulaciones de quienes se veían atrapados por el cambio de valores, magníficamente presentadas en Una familia de tantas […], llevó […] a considerar que el cine mexicano tuvo que esperar hasta la realización de esta película para conocer el retrato que la clase media haría de sí misma."*

La película se rodó en Estudios y laboratorios Azteca S. A. La calle donde se filmó y donde está el conjunto

de casas es Dinamarca 50 antes 420 en la CDMX. Actualmente están completamente remodeladas las construcciones (González, 2024). La casa está en un conjunto habitacional con fachada de ladrillo.

La película aborda a la familia Cataño, cuya cabeza de familia es Rodrigo Cataño interpretado por Fernando Soler. Son cinco hijos, el más grande y el pequeño son hombres, en medio hay tres mujeres. Están también la sirvienta, Guadalupe, y la esposa, Gracia. La trama gira en que la hija de en medio, Maru, cumple 15 años, que se considera la edad en la que se convierte en mujer. El padre, que es autoritario de estilo porfiriano, quiere que se case con su primo, pero entra en escena un vendedor de electrodomésticos, Roberto del Hierro, que le vende a la familia una aspiradora y un refrigerador. Entre esta historia se entrelazan la del hijo mayor, que embaraza a la novia y ante la imposibilidad de poner su propio hogar y por la autoridad del padre, se queda a vivir ahí. La hermana segunda tiene un novio al que encuentra el padre besándola en la calle, Rodrigo golpea a su hija con tal saña que la hija se escapa de casa. Maru ve a Roberto cuando sale por el pan y entablan una relación diferente a la que se ve entre sus padres. Guadalupe, la sirvienta, tiene un papel importante para que se dé cauce a la historia de amor ante la oposición del padre. Maru después de enfrentar a su padre, decide no salirse de su casa hasta que pase Roberto por ella para ir a la Iglesia a casarse, al final de la película. Ésta cierra con una reflexión de Gracia al decirle a Rodrigo que los hijos menores deben crecer con normas diferentes. En este final es el que intervino la institución encargada de la censura, haciendo que en el diálogo se proponga este cambio en la familia, pero dando la autoridad al padre. La película refleja una familia patriarcal donde la autoridad del padre es absoluta y el de la mujer de subordinación, lo que representa una familia nuclear tradicional de la época del Milagro Mexicano, sin embargo a través de la trama esta familia, si bien no se transforma, se abre al diálogo entre miembros de la familia, un diálogo con mayor tendencia a la comprensión.

1.2.2. Nosotros los Nobles

Nosotros los nobles (Alazraki, 2013), según datos de Barradas (2020, p. 65) tuvo 7.1 millones de asistentes e ingresos de 340.3 millones de pesos. El argumento está basado en uno original del dramaturgo español Adolfo Torrado. Filmada en el sexenio de Felipe Calderón, fue estrenada el 28 de marzo de 2013. La industria cinematográfica nacional gozaba de un buen momento, la gente asistía a las salas y tenía buena crítica. La producción cinematográfica inició con 101 producciones anuales y terminó con 109 en 2012, sin embargo, el cambio de gobierno desestabilizó la industria hacia ese año e inicios de 2013 (Ayala, 2023, pp. 600-601). La producción cinematográfica se incrementó a partir de 2011 cuando se aplica un estímulo fiscal con el artículo 226-Bis de la Ley de Impuestos sobre la Renta. En este sexenio, se siguieron las políticas económicas de apertura y tratados internacionales que México llevaba a cabo. La clase media era pujante y se continuó con la transición a un sistema vinculado al crecimiento a partir de la inversión de la iniciativa privada en coordinación con el Estado.

La película fue distribuida por Warner Bros Pictures quien compró los derechos de distribución e invirtió en copias y publicidad (Barradas, 2020, p. 67). *Nosotros los Nobles* es la ópera prima de Gaz Alazraki, una comedia negra cuyos personajes caen en la caricatura y la sátira. El guion es de Gaz Alazraki, Adrián Zurita y Patricio Saíz; la historia es de Gaz Alazraki, Mark Alazraki y Vivian Sadovitch. Los productores son Leonardo Zimbrón y Gaz Alazraki. El director de fotografía es José Casillas. Los diseñadores de producción son Alejandro Martínez y Rubén Bross. El editor es Jorge García. A cargo del vestuario estuvo Gabriela Fernández. La música compuesta por Benjamín Schwartz. El reparto principal es: Gonzalo Vega como Germán Noble; Luis Gerardo Méndez como Javi Noble; Juan Pablo Gil como Charlie Noble; Karla Souza como Bárbara Noble; Ianis Guerrero como Lucho; Carlos Gascón como Peter Pintado; Mary Paz Mata como Margarita; Mario Haddad como Anwar.

Fue grabada en Beta Estudio, CDMX en diciembre de 2012. El diseño de producción estuvo muy cuidado, las locaciones fueron en diversas partes de la ciudad, y abarcan paradas de peseros (transporte público), aeropuertos privados, la Central de Abastos, Bancos, Universidades, oficinas públicas y Restaurantes-Bar.

La película cuenta la historia de la familia Noble, una familia rica donde Germán es el patriarca ausente de la vida de sus hijos y que al quedar viudo ellos se dedican a despilfarrar dinero y no ser productivos. La madre murió cuando ellos era chicos y

el padre se dedica a trabajar, descuidando la crianza y supliendo su atención con dinero. Al darse cuenta de eso, el padre decide montar un engaño sobre que los persigue la ley y que perdieron acceso a sus cuentas; se cambian a una casa que era propiedad del padre de Germán que esta derruida y comienzan a reconstruirla. Al mismo tiempo que eso sucede con la casa, Germán y sus hijos se conocen, aprenden a trabajar y a cuidar sus bienes. En la historia, el novio de Bárbara es un vividor de Puebla que se hace pasar como un español, él chantajea a Germán para que regresen a su vida de ricos pensando que se va a casar con Bárbara y acceder al dinero, sin embargo, en el final de la película Germán impide la boda y después de momentos dramáticos se reconcilia con sus hijos, quienes llevan una vida que se presenta como más equilibrada, en la que no despilfarran el dinero y se llevan y se apoyan entre todos. En la película *Nosotros los Nobles*, la familia se presenta como "eje rector de la sociedad, aislada de todo mal y, por lo tanto, salvadora de sus integrantes" (Mercader, 2018, p. 32), una idea que se impulsó en el cine como parte de la identidad mexicana desde la época del cine de oro nacional. Los premios Ariel 2014 a los que estuvo nominada fueron a mejor actor y mejor guion adaptado. La familia que se representa en esta película es disfuncional, se hace patente la pérdida de autoridad tradicional y con sarcasmo hace una crítica a la frivolidad y superficialidad de la clase alta mexicana para reflexionar sobre el valor del esfuerzo personal dentro de la familia.

2. Método

La metodología se basó en una revisión documental estricta para establecer la importancia del análisis cinematográfico como parte esencial de la memoria de una cultura, así como su papel como patrimonio cultural mediante el cual se puede analizar la transformación de los conceptos estructurantes de una sociedad, como la familia. Para plantear la vinculación entre el diseño de producción, el guion, las actuaciones, y los elementos formales para contar una historia a través de imágenes en movimiento y otras estrategias audiovisuales se seleccionaron tres escenas que tratan situaciones en las que el rol familiar de los personajes se entrelaza con los elementos de la ambientación o escenografía de cada película. Lo anterior permite realizar un análisis descriptivo y comparativo entre películas al final.

El método contempló el estudio de las películas a profundidad en cuanto a sus elementos formales sistematizados, y una revisión documental de los contextos históricos de las mismas, así como en un método analítico descriptivo de dichos elementos formales que mediante la contrastación por observación externa permiten establecer las categorías de vestuario, escenografía, ambientación, locaciones y elementos narrativos generales vinculados con el concepto de familia y la relación entre el espacio (arquitectónico y urbano) y la narrativa cinematográfica. Con el método propuesto basado en la teoría semiótica del Cine de Christian Metz, cada una de estas categorías contará con una descripción que se analizó para identificar los elementos que dan respuesta a la pregunta de investigación. Lo anterior permitirá hacer un análisis del concepto sociocultural de familia y los roles familiares, los imaginarios culturales y los elementos identitarios identificados por observación externa.

3. Resultados

En esta sección se describen las escenas seleccionadas por considerarse de relevancia para la historia y narrativa cinematográfica y que contienen elementos identitarios culturales reconocibles a nivel colectivo. Cabe mencionar que hay otras escenas y múltiples elementos formales y simbólicos que vale la pena analizar en futuras investigaciones, por la métrica de este texto se mencionan aquellos que bajo la óptica del objetivo se consideraron como los más destacables, sin dejar de reconocer que quedan análisis que realizar. También es de resaltar que hay pocas investigaciones previas en las que se pueda sustentar esta, por lo que los hallazgos presentados forman parte del inicio de una línea de investigación en la que hay que profundizar y reflexionar sobre la riqueza teórica que implica el análisis cinematográfico vinculado con el contexto de producción y los momentos históricos.

Una familia de tantas

- Escena 1: Desayuno familiar. Minutos 10:52-12:55[4]
    - La familia esta desayunando, Maru atiende al hermano menor, los hombres de la casa están sentados, el padre a la cabecera, el hijo a su izquierda. A su derecha Doña

Gracia, la madre. Están comentando una noticia del periódico donde un sindicato está exigiendo aumento salarial y Don Rodrigo hace expresiones en contra. Llega Estela, la hija segunda, y Don Rodrigo la reprende reloj en mano por bajar tarde a desayunar. En cuanto suena el reloj Héctor, el hijo mayor, se despide con un beso en la mano a su padre y recibiendo la bendición de su madre. Maru comenta que va a cumplir 15 años y pregunta que si puede ir a trabajar, Guadalupe, la sirvienta, comenta que no que porque hace falta en la casa, a lo que Rodrigo responde esa decisión le toca a él resolver. Maru comenta que a esa edad ya se puede tener novio y trabajar. Don Rodrigo regaña a Estela por 10 minutos de retraso en la hora en que su novio se despidió la noche anterior. El padre se levanta de la mesa.

- El comedor es de madera obscura, muy ornamentado. Las paredes tienen papel tapiz. El candelabro es de vidrio. Hay una vitrina con vajillas y en primer plano se ve una tetera, una azucarera y una olla de barro. El mantel es de flores, de uso diario. El vestuario es de oficina para Ricardo, Héctor y Elena. Gracia tiene un vestido monocromático y Maru uno de flores. Guadalupe trae mandil, blusa de cuello alto y estampada. Hacia el final de la escena hay un cambio de tiro de cámara.

- Escena 2: Cena familiar: Minutos 24:30-26:28
  - La familia esta cenando. El padre abre la vitrina que tiene bajo llave y saca un Cinzano que se sirve en un vasito, guarda la botella. Héctor está hablando de disposiciones fiscales, son contadores. La cámara abre la toma y hace un paneo suave hacia la mesa del comedor. Maru le sirve a su padre la comida. Rodrigo hace expresiones contra las máquinas de contabilidad. Gracia se ve angustiada porque debe informar que por la tarde entró a la casa un joven vendedor de electrodomésticos sin autorización y cuando ella estaba en el mercado. Rodrigo enfurece porque Maru lo dejó entrar, Gracia la defiende y dice que ella misma todavía lo encontró en la casa. Le dice a Rodrigo que dejó la máquina y que está en la sala. La familia completa, junto con Guadalupe que entró en la escena con la sopera, se levanta y salen hacia la sala.
  - El mantel es de rayas, más formal que el del desayuno. La toma es desde una cabecera a otra, al fondo está Rodrigo sentado. La disposición de los personajes es la misma que en el desayuno. Está la familia completa. Atrás de Rodrigo esta la vitrina adornada con trastes. Arriba de la vitrina unos jarrones de vidrio y más arriba un cuadro que no se alcanza a ver detalladamente. En la pared, a ambos lados de la vitrina hay cuadros con realce típicos de la época. La pared tiene papel tapiz. Rodrigo, Héctor y Elena traen ropa de oficina, Gracia tiene un vestido claro con detalles obscuros, con mandil a puntos blancos sobre negro y Maru esta de falda y blusa.
- Escena 3: Roberto y Maru en la sala familiar Minutos: 1:05:54-1:08:15
  - Roberto y Maru están solos. Maru actúa como una señorita en sus ademanes y tonos de voz. Roberto se disculpa y se despide, Maru se disculpa y dice que puede ser reprendida por su madre por lo que ocurrió con la aspiradora y que sería peor si su padre se enterara. Así comienza un diálogo en el que se ven claramente diferentes posturas con respecto a la jerarquía familiar. Ambos coinciden que el padre manda en la casa, solo que la visión de Maru es desde el autoritarismo y la de Roberto es de diálogo con los padres. Maru comenta que su padre puede golpearla, y Roberto responde que no es así, que él se lleva con su madre como grandes amigos, con quien platica de casi todo, que ambos hacen lo que quieren. A Maru le sorprende mucho y lamenta su situación familiar. Al sonar las 12, Maru angustiada corre a Roberto porque ya va a llegar su madre, él insiste en hablar con sus padres. Finalmente, Roberto sale de la casa a escondidas, pero quedan de verse a las 7, hora en que Maru sale por el pan.
  - La escena se lleva a cabo en la sala

de la familia Cataño. Aunque en ella no se ve, hay un cuadro de Porfirio Díaz y un retrato de Rodrigo. A la sala se accede a través de un arco de columnas de madera obscura de estilo clásico. Los sillones son tapizados con estampado. Las paredes tienen papel tapiz. Hay cuadros adicionales y en una pared hay unas repisas adosadas que tienen adornos de porcelana. Al centro hay una mesa de madera con mármol. Hay una silla de madera. La sala está alfombrada. Se ve la aspiradora de bolsa. Las cortinas son de techo a piso. Roberto está de traje con una corbata con estampado de flores. Maru con blusa y falda del mismo color obscuro.

Nosotros los Nobles

- Escena 1: Minutos: 3:05-3:38
    - Bárbara Noble se dirige a las escaleras con el tirante del vestido desabrochado, dando instrucciones a modo de pregunta en tono de voz fresa, pasa frente a una mesa de madera que tiene muchas fotografías. Se ve una sirvienta con uniforme en la parte de atrás. Bárbara sube la escalera por el lado izquierdo. En un suave paneo la cámara se dirige a la parte derecha, Germán Noble baja la escalera de ese lado hablando por celular de negocios. La escena termina cuando Germán sale de cuadro hacia su coche.
    - El vestido de Bárbara es rojo, corto arriba del medio muslo, tirantes al hombro gruesos, con escote pronunciado en la espalda. Zapatillas altas de color rojo. Se ve la recepción de la casa y deja entrever al menos tres espacios más. La casa es muy grande. En la mesa del centro de la recepción hay fotografías familiares, en primer plano está la madre que ya murió, y una foto de Germán Noble (el padre), y los tres hijos. La postura de la foto es rígida, denota incomodidad en la familia. La mesa es de madera, los muebles que se alcanzan a ver son finos y caros. Hay cuadros en las paredes, de formato medio y gran formato. La escalera es doble en forma de círculo, grande, de color blanco. Germán Noble lleva un traje negro, su aspecto es cuidado, pulcro. La corbata es roja con azul.
- Escena 2: Cena familiar. Minutos: 36:18-37:30
    - La familia está en la mesa cenando. Al frente se ve Germán en la cabecera, a su lado derecho están sus dos hijos hombres y a su izquierda está Bárbara. Están comiendo frijoles con tortillas de maíz. Bárbara se echó gel para lavarse las manos. Javi echa 100 pesos a la mesa, al preguntarle Germán que de dónde lo sacó, le contesta que revendió unos boletos de cine. Bárbara saca mucho dinero y contesta que empeñó el reloj Bulgari de Javi, quien se enoja. El padre los calma. Les pide que hagan un mejor esfuerzo para ganar dinero. Aparece un gato que Bárbara saca de ahí. El padre reclama que hizo un esfuerzo toda la vida y que ellos deben de hacerlo también. Charlie dice que ya consiguió trabajo.
    - La escena tiene un ambiente lúgubre. La ropa se ve desaliñada, de marca, pero sucia. Germán trae una camiseta de franela sobre su ropa, Charlie trae una gorra tejida y Javi usa su camisa con los botones de arriba abiertos y las mangas arremangadas. La mesa de madera tiene separados los tablones que la conforman, no está barnizada. En las paredes se ve el yeso roto dando paso al ladrillo, se ven los tubos. Detrás de Germán alcanza a verse una puerta estilo de patio color rojo, con cuadros en los que faltan vidrios. En la pared izquierda que se ve al fondo del comedor hay una especie de caja colgada con marco blanco y que tiene flores y un espejo dentro. En el cambio de plano encuadran a Javi, la pared de atrás tiene la pintura descarapelada. Se ve una puerta de madera blanca maltratada. Detrás de Bárbara se ve una ventana de cuadrícula con marco de madera, todos los vidrios están pintados.
- Escena 3: Confesión a Margarita. Minutos: 1:21:56-1:23:10
    - Margarita y Germán están en la casa de ella, sentados en una mesa redonda. Germán expresa que no sabe qué hacer con respecto al engaño que les hizo a sus hijos. Margarita le aconseja que no deje que

Bárbara se case con Peter. Germán tiene miedo de que no lo perdonen sus hijos, Margarita le dice que entre más se tarde en decirles, más se tardarán en perdonarlo.

- Margarita viste de manera modesta, con un suerter y blusa de cuello en V. Germán trae una chamarra café. El antecomedor es de madera, sencillo. Atrás de Margarita hay una alacena que sirve de vitrina, hay algunos trastes de vidrio y recipientes de plástico. Se alcanza a ver una hornilla de una estufa color blanco que le queda a la espalda a Germán. La luz entra por las pequeñas ventanas a la izquierda de la escena y que tienen cortinas traslúcidas. En el espacio que hay sobre esas cortinas se ven algunos marcos con fotos de diversas formas. Sobre la alacena hay grandes ollas encimadas. Parece que la pared tiene papel tapiz despegado. Detrás de Margarita una puerta tiene cortina. En el cambio de plano se ve el refrigerador de color blanco.

4. Discusión

En la película *Una familia de tantas*, la familia comienza como una estructura porfiriana con jerarquía verticalizada. El espacio lo indica claramente con el cuadro del general Porfirio Díaz, el estilo de los muebles y el papel tapiz de la casa. En las escenas descritas en esta investigación el área del comedor es importante en tanto que en ella se desarrollan las acciones de la familia nuclear. Una familia nuclear compuesta por cinco miembros y una sirvienta, quien es al final quien colabora para que la trama se resuelva. Los roles familiares son reflejo de la identidad de la época anterior al sexenio alemanista, la madre abnegada y desdichada, una hija reprimida que huye de casa, un hijo que embaraza a su novia y se somete a la autoridad patriarcal, unos hijos pequeños que no tienen ni voz ni voto, la protagonista que pasa por un rito de transición al cumplir 15 años y volverse mujer, y un novio que implica la transformación del concepto de familia al representar la apertura, el diálogo, el esfuerzo por el trabajo y el apoyo en la pareja y en la familia nuclear. El comedor representa la tradición y el orden. El espacio está dispuesto de forma que ahí nos dejan claro quién es quién en la familia y como está estructurada. La sala es un espacio de transición, a pesar de que ahí está el cuadro de Porfirio Díaz, es donde entran las máquinas que el padre tanto resiste. En la sala Maru baila su primer vals y se transforma en mujer, ahí se da el diálogo de Roberto y Maru donde ella descubre otro concepto de familia. Ahí mismo es donde Maru se rebela al padre y toma la decisión de casarse con Roberto. El espacio se va transformando en un espacio de modernización, representado por los aparatos, que da paso a una nueva forma de vida. En la calle, en la película las escenas más largas son de noche, ahí suceden cosas que no pueden pasar en la casa familiar, como el noviazgo de Estela, las pláticas de Maru y Roberto. Pero al salir Maru de la casa para casarse y emprender una nueva vida, la calle esta soleada, iluminada. Se pueden ver los coches que llevan a la pareja a la iglesia, lo nuevo, el empuje de la clase trabajadora, la clase media que con esfuerzo logra formar familias diferentes, en las que la mujer tiene un papel más igualitario. La modernidad entra a la casa porfiriana a través de los aparatos, y da visos de la transformación del concepto de familia nuclear.

En la película *Nosotros los Nobles*, la familia nuclear inicia desestructurada ante la falta de la figura materna, pero al final, es estructurada por la figura paterna al adoptar un rol familiar mucho más cercano a los hijos. El espacio da vista de una familia acaudalada pero fracturada, la hija sube por un lado, el padre baja por el otro, en medio unas fotos incómodas, rígidas, no hay familia nuclear unida. En esta película el manejo del espacio es mucho más complejo, se transita por la CDMX desde las grandes casas acaudaladas hasta los barrios de clase baja o media baja. Pasa de hangares privados a bases de peseros, de restaurantes de lujo a cantinas populares, de tiendas de ropa a la Central de Abastos. Al pasar a la casa derruida, en la primera cena, los personajes tienen el vestuario igualmente derruido y los muebles están en malas condiciones, las paredes se están cayendo y las puertas no llevan más que a lugares destruidos. En la cena, el diálogo es de reclamo, las actitudes son entre incredulidad y desprecio por las circunstancias. En la tercera escena analizada, el espacio de la servidumbre es digno, limpio, denota una honradez y una sabiduría. En esta película el espacio pasa de ser acaudalado pero frívolo y sin sentido, a ser pobre, derruido pero transformador para darle sentido a la familia, a la vida misma de cada integrante de la familia nuclear en unión. La

transformación del espacio denota la redención de la familia a través de su paso por la pobreza.

Comparando ambas películas tienen puntos de encuentro interesantes, el más notable es el papel que la servidumbre allegada a la familia nuclear tiene, en las dos la trama se resuelve por la intervención de las sirvientas, quienes tienen una sabiduría innata de qué es lo que conviene a las protagonistas de las películas. En su caso en *Una familia de tantas* colabora para que la protagonista se pueda confrontar a la autoridad del padre y busque su felicidad casándose con Roberto. En *Nosotros los Nobles*, pide al padre que no deje casar a Bárbara y que confiese su engaño en aras de salvar a la familia. Otro punto de encuentro interesante es que el trabajo dignifica, el esfuerzo, el "saberse ganar el pan" le da a las familias la posibilidad de una unión, el trabajo honesto otorga la posibilidad de progreso. Ambas familias corren desde los extremos al equilibrio, desde el autoritarismo a la valentía de la resistencia por una familia más comprensiva, y desde el despilfarro y el descuido hacia una familia más comprensiva. El espacio en el que se desarrollan ambas películas es muy diferente, como ya se ha mencionado, en la película de 1948 hay muy pocas escenas al exterior, el interior de la casa es el escenario principal. En la de 2013, la mayor parte de las escenas son exteriores en locación. Sin embargo, se vincula con la narrativa para completar los significantes y significados y representar e interpretar las identidades y los roles familiares. Por ejemplo, en *Una familia de tantas*, cuando los personajes femeninos están dentro de la cocina, el vestuario se complementa con mandiles y los diálogos dan claridad a la estructura familiar de la ama de casa a la que ayuda su hija menor con los quehaceres del hogar. Cuando pasan al comedor, se quitan los mandiles en las cenas con el patriarca, denotando un respeto al mismo, y el espacio, evidentemente diferente, también representa los roles familiares y el nivel socioeconómico, denotando una identidad clase mediera trabajadora con valores familiares tradicionales. En la película *Nosotros los nobles*, en el restaurante está representado en el espacio la identidad de los comensales, a través del uso de colores, del vestuario-uniforme e incluso de la luz que se utiliza en la filmación. Lo mismo cuando se trata de las escenas de la oficina del patriarca, que se complementan con espacios amplios, decoración fastuosa que indica que se trata de una persona de clase alta empresarial. Otro ejemplo es el uso de herramientas del lenguaje cinematográfico como son los *close up* y la iluminación para enfatizar significados ocultos sobre la sociedad de una época determinada, como en los gestos o miradas en ambas películas. Según Ricoeur (1984) los elementos simbólicos de una narrativa cinematográfica pueden revelar dichos significados ocultos.

5. Conclusiones

A través del análisis cinematográfico se pueden encontrar pistas sociales, culturales y de memoria que permiten la comprensión de quienes somos y cómo han evolucionado los conceptos que estructuran una cultura. Uno de los más importante es el de familia, que en esta investigación, se centra en la familia nuclear. Los espacios (sus dimensiones, muebles, decoración, tránsito) dentro de una película complementan las acciones y los diálogos para entender los mensajes no explícitos en una producción. Sin embargo, hay poca literatura que vincule estas dos variables. El espacio se vincula con la narrativa cinematográfica de diversas maneras, da pistas visuales, a través de la imagen, de las características de los personajes y del avance de la trama. En la película *Una familia de tantas* casi pasa desapercibido el cambio en los espacios, pero cuando la sala familiar se interviene con aparatos modernos, cuando ahí se dan los diálogos definitorios de la película y se llevan a cabo las acciones como el rito de transición de niña a mujer, el espacio cobra vida por sí mismo, se convierte en parte de la narrativa más allá de la mera ubicación física, o del ornato. Es decir, el espacio enmarca la transformación de las relaciones entre los personajes y complementa en ese sentido la narrativa, dando al espectador la lectura completa de lo que sucede sin necesidad de que se diga.

En *Nosotros los Nobles*, al final, la casa que la familia nuclear usa cuando están en la pobreza, se transforma visiblemente al tiempo que lo hace la familia, cada vez que la familia recupera su comunicación, comprensión y cariño, la casa aparece mejor pintada, con mejores muebles, y con detalles de ornatos. Es decir, la transformación del espacio simboliza la transformación de la familia y la recuperación de los valores familiares. El espacio que se ve dialoga con el espectador al nivel de las palabras del guion y de la interpretación artística de los actores.

Así, se puede concluir que hay una correlación efectiva y afectiva entre los espacios y la narrativa cinematográfica que aporta información esencial para entender la transformación de conceptos tales como la familia y los roles en ella. Finalmente, el concepto de familia nuclear se ha transformado en el sentido de que las figuras paternas ausentes se transforman al hacerse presentes en las vidas de los hijos con comprensión. Las hijas, aunque con más voz que antes, siguen teniendo injerencias al escoger pareja, pero logran hacerlo solas. Los hijos mayores parecen estar destinados a una mediocridad, pero en la segunda película logra redimirse el personaje. En sentido general, el concepto de familia nuclear no ha sufrido cambios entre ambas películas, lo que sí tiene una transformación son las formas de relacionarse entre los miembros de la familia (los roles familiares), al plantear que una familia más abierta, con más diálogo, confianza y cariño, es mejor y más feliz.

El método propuesto puede aplicarse en otras películas para enriquecer el conocimiento tanto del cine mexicano como de las culturas y el patrimonio cultural en general, con base en la memoria social que representa cada película. La narrativa cinematográfica constituye un importante patrimonio cultural mediante el cual se puede comprender y analizar la evolución de las relaciones y roles familiares a través del tiempo. El cine es un reflejo de los valores, roles y estructuras de cada periodo histórico, una ventana a las transformaciones culturales en la que el diseño de producción es constructor de dicha narrativa. En este sentido, la presente investigación es un aporte al campo de conocimiento en expansión que es la investigación sobre cine desde diversos puntos de vista (Zavala, 2017). Queda un extenso número de estudios de casos que cubrir.

6. Referencias

Alazraki, G. (2013). Nosotros los nobles. [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=6bSZfednA7Q

Ayala, E. D. T. (2023). La Mexicanidad desde el cine mexicano. *Anuario Mexicano de Asuntos Globales (AMAG)*, 1(1), 555-579. https://doi.org/10.59673/amag.v1i1.33.

Barcelata Eguiarte, D. E., & Marcovich Padlog, A. (2024). Espacio urbano y arquitectura en la representación cinematográfica de la marginalidad como texto modelizador de la cultura. Una aproximación desde la semiótica de la cultura. En Calatrava, Juan: Arredondo Garrido David; Rodrígez Iturriaga Marta. (eds.). *Comunicar la arquitectura. del origen a la era digital.* Tomo I (87-100). Universidad de Granada.

Barradas Gurruchaga, A. (2020). Las películas mexicanas más taquilleras del 2015. Fórmulas de éxito en la industria cinematográfica mexicana. En Zavala, Lauro. (coord.). *Miradas panorámicas al cine mexicano.* (63-74). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Cepeda Ortega, J. (2018). UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IDENTIDAD CULTURAL A PARTIR DE EXPERIENCIAS: EL PATRIMONIO Y LA EDUCACIÓN. *Tabanque. Revista Pedagógica,* (31), 244–262. https://doi.org/10.24197/trp.31.2018.244-262

Dávalos Orozco, F. (2022). De las industrias culturales a la economía política de la industria cinematográfica. *Revista Panamericana De Comunicación,* 4(1), 131–154. https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2558

De los Reyes, A. (Ed.). (1981/1996). *Cine y sociedad en México 1896-1930*. Volumen I 1896-1920. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. (Trabajo original publicado en 1981).

Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la filmoteca española. *Revista Iberoamericana Patrimonio Histórico-Educativo, Campinas (SP),* 3 (1), p. 7-33. https://doi.org/10.20888/ridphe_r.v3il.7743.

Esteinou, R. (2004). El surgimiento de la familia nuclear en México. *Estudios de historia novohispana*, (31), 99-136.

Galindo, Alejandro. (1948). [Película]. https://www.youtube.com/watch?v=WtlPhU5Royw

González, Z. (2024, 25 de abril). Así luce hoy la casa donde se grabó la película 'Una familia de tantas', el clásico del Cine de Oro Mexicano. *Infobae*. https://www.infobae.com/mexico/2024/04/25/asi-luce-hoy-la-casa-donde-se-grabo-la-pelicula-una-familia-de-tantas-el-clasico-del-cine-de-oro-mexicano/#:~:text=De%20acuerdo%20con%20el%20acervo%20de%20El%20Universal%2C,estaba%20ubicado%20entre%20las%20calles%20Liverpool%20y%20Londres.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investi-

gación audiovisual. *Palabra Clave*, 15(3), 387-414. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852012000300003&lng=en&tlng=es.

Gutiérrez, Y. M., & Noyola, L. (2020). La nueva imagen del "padre de la patria": análisis de la película *Hidalgo: la historia jamás contada* (2010). En Noyola Piña, Lorena. Iñigo Dehud, Laura Silvia. Ponce de León M, Héctor Cuauhtémoc. (coord.). *El impacto de la imagen en el arte, la cultura y la sociedad V* (pp. 109-132). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Leigh, D., Baxter, L., Farndon, J., Grant, K., & Wise, D. (2015). *El libro del cine*. DK Altea Penguin Random House.

Lozano, E. (2020). De la escenografía al diseño de producción en el cine mexicano: un largo y sinuoso camino. *Diccionario de directores del cine mexicano.com*. https://diccionariodedirectores-delcinemexicano.com/ensayos/de-la-escenografia-al-diseno-de-produccion-en-el-cine-mexicano-un-largo-y-sinuoso-camino/

Lozoya, Jorge A. (Ed.). (1992/2006). *Cine mexicano*. Lunwerg editores. Instituto Mexicano de Cinematografía. (Trabajo original publicado en 1992).

Mercader Martínez, Y. N. (2018). La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional. En Ortiz Tepale, Armando. Femat González, María de Lourdes Patricia. (coord.). *Estudios de familias*. (19-38). Cuadernos del DEC. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Monsiváis, C. (2008). *Pedro Infante. Las leyes del querer,* Aguilar. Raya en el agua.

Nuñez Preza, N. (2018) *ESTUDIO DE LAS ADAPTACIONES DE OBRAS LITERARIAS ESPAÑOLAS EN EL CINE MEXICANO: 1898-2015* [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza. https://zaguan.unizar.es/record/88181/files/TESIS-2020-041.pdf.

Pascual, I. (2015). El cine comercial de ficción como vehículo de discursos oficiales en México (1946-1952). Industria, público y géneros principales. Collectivus, Revista de Ciencias Sociales, 2(2), 30-54. https://doi.org/10.15648/coll.2.2015.3

Quintana Monge, L. (2017). Enfoques y críticas del concepto de identidad. *PODIUM*, (29), 45–60. https://doi.org/10.31095/podium.2016.29.3

Razo Valdivia, H. C., & Noyola, L. (2020). La identidad del mexicano en el cine de la nueva era cultural. Aproximaciones a la visión del cine mexicano dentro de las plataformas *streaming* (Netflix). En Noyola Piña, Lorena. Iñigo Dehud, Laura Silvia. Ponce de León M, Héctor Cuauhtémoc. (coord.). *El impacto de la imagen en el arte, la cultura y la sociedad V* (pp. 71-90). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative* (Vol. 1). University of Chicago Press.

Rodríguez Sánchez, L. C. (2021). Repensar la relación entre el lugar y la memoria: Reflexión respecto a la memoria urbana. *Tiempo y Espacio*, (46), 4–17. https://doi.org/10.22320/rte.vi46.4630

UNESCO sitio web. (2024). Definición de patrimonio cultural. En https://www.unesco.org/es/world-heritage.

Vilches Malagón, C., & Sandoval Cortés, M. R. (2011). La situación actual de la preservación del cine mexicano desde una visión patrimonial. En Pérez Ramos, Yúmari: De la Torre Villalpando, Guadalupe. (comp.). *Memorias del 4to Foro Académico 2011* (94-100). Instituto nacional de Antropología e Historia. CONACULTA. Escuela nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Villalobos-Gómez, A. (2014). La función social del cine como recurso patrimonializador. En *Ar&Pa, IX congreso internacional (2014), p 91-104*. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.

Zavala Alvarado, L. (2016). Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Revista Comunicación y Medios*. (34), (70-81). https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5771120.pdf

Zavala Alvarado, L. (2017). Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo. *Miguel Hernández Communication Journal*. (8), 51-84. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6120195

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochinilco.

7. Notas

1. También puede referenciarse como materiales e inmateriales, o como tangibles e intangibles.

2. Es un concepto polisémico complejo y plural, que para fines de la presente investigación estaremos conceptualizando como cultura en general.

3.Si bien se entiende que hay una diversidad

de públicos y de productores (por ejemplo, el cine alternativo o de disidencia), en este texto se analizan dos producciones cinematográficas que se exhibieron en salas de cine a nivel nacional y que han sido difundidas por diferentes medios a través de los años.

4. El tiempo se marca según la versión de Azteca América que puede encontrarse en https://www.youtube.com/watch?v=WtIPhU5Royw