Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales

Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

LA CONFIGURACIÓN DE EMOCIONES Y ESTRUCTURAS DEL SENTIR DESDE LAS COMUNIDADES INTERPRETATIVAS DE LAS PRODUCCIONES MUSICALES FÍLMICAS DE "LA SIRENITA" Y "LA BELLA Y LA BESTIA"

TESIS que para obtener el **GRADO** de
MAESTRA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA

Presenta: **DALILA FLORES CASTILLO**

Tutor **DR. DAVID GONZÁLEZ HERNÁNDEZ**

Tlaquepaque, Jalisco. enero de 2024

ÍNDICE

ABSTRACT *3*

INTRODUCCIÓN *4*

CAPÍTULO I. ACORDES DE LA CUESTIÓN: RUTAS, ESFUERZOS Y BRÚJULAS ACADÉMICAS DESDE LATINOAMÉRICA Y EL MUNDO *10*

1.1 La música como brújula social **12**

1.2 Emoción, rol y conjunción. **13**

1.3 La industria como nicho musical y extensión **16**

Capítulo II. CLAVES CONCEPTUALES. ESTRUCTURAS teóricAs sobre la música, el ángulo emocional y el vértice colectivo *20*

2.1 Comunidades. Lo colectivo como clave **21**

2.2 Estructuras del sentir: la afectividad operativa **26**

2.3 La Industria Cultural como alfiler de realidades **32**

2.3.1 El edificio del ratón musical 37

2.3.1.1 La Sirenita 44

2.3.1.2 La Bella y la Bestia 54

Capítulo III. COMPOSICIÓN metodológicA. DISEÑO Y ETAPAS DE LA EXPLORACIÓN *63*

3.1 Universo y muestra de estudio **63**

3.1.1 Elección de comunidades y la comunidad de fans como estrategia empírica 63

3.1.2 Plan de obtencion de datos 65

3.2 Técnicas y herramientas utilizadas para la obtención de datos, justificación y objetivos de su elección en el marco del problema de investigación y del marco teórico propuesto **66**

3.2.1 Etapa uno: Contexto digital 66

3.2.2 Fase dos: Grupos de discusión 67

CAPÍTULO IV. DISCURSOS Y CONTRAPUNTOS. LAS CONVERSACIONES DE LOS GRUPOS DE DISCUSIÓN Y SUS ARTICULACIONES *71*

4.1 Corte histórico, estructura en movimiento. **72**

4.2 Grupos de discusión **75**

4.2.1 Anatomía de los grupos 75

4.3 Resultados **78**

4.3.1 Prácticas transversales. De lo individual a la consolidación de lo cotidiano 80

4.3.2 Usos del contenido mediático 88

4.3.3 Género. Una naturaleza en la fórmula. (Imaginarios / “Fórmula Disney”) 90

4.3.4 Estructuras del sentir. Tradición 93

4.3.5 Afectos 95

4.3.6 Contexto histórico 97

4.4 Análisis. Estructuras del sentir a profundidad y contextualización **99**

CAPÍTULO 5. coda. pulsos finales y a futuro *108*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS *118*

ANEXOS *137*

ABSTRACT

El presente trabajo busca la comprensión del proceso de generación de sentido que corresponde al uso de contenidos musicales por las industrias culturales y las emociones que estos generan en las audiencias.

La investigación toma como objeto de estudio a las audiencias divergentes de la industria cultural de *The Walt Disney Company* y sus dos producciones musicales de "*La Sirenita*" (1989) y "*La Bella y La Bestia*" (1991). Mediante la conjugación de las industrias, productos culturales (música), emociones y audiencias, la investigación pretende ampliar la perspectiva sobre las diferentes maneras en las que un producto cultural puede generar diferentes procesos de creación de sentido y la manera en la que estos se pueden conservar o modificar a través del tiempo.

El trabajo busca las emociones como indicadores significativos y representativos de los procesos de sentido; intenta implementar el concepto de las estructuras del sentir como un conjunto de perspectivas que delinean actos que intervienen en la toma de decisiones y configuran realidades.

La investigación lleva a cabo cuatro grupos de discusión en donde se busca generar un diálogo en el que se articulen las emociones y los vínculos generados a partir de la música, además, da un breve seguimiento al diálogo en espacios digitales para contraponer similitudes y discrepancias extendidas al espacio en línea y así buscar una mayor comprensión del fenómeno. El trabajo finaliza con una discusión sobre la apropiación y la generación de sentido que las audiencias otorgan al producto cultural y cómo este se posiciona dentro de sus estructuras cotidianas.

Palabras clave: audiencias, emociones, industrias culturales, música.

INTRODUCCIÓN

El corazón de esta investigación se encuentra en la relación de la música con las comunidades interpretativas y en las articulaciones que esta es capaz de generar entre individuos e instituciones. Como columna vertebral, tiene una inquietud: la de dilucidar armonías y disonancias sociales que parten de este producto cultural y que logran generan cierto grado de unión con las instituciones que las originan.

La marca de entrada que orquestó el inicio de este trabajo se originó a partir de dos coordenadas principales: mi contacto con las instituciones, escena y práctica musical de Guadalajara, Jalisco y mi ingreso al Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO. Con inquietudes iniciales que versaban en preguntas del tipo "¿cómo comunica la música?", "¿cómo participa la música en el orden social?", "¿se politiza la música?" en un primer momento buscaba de forma ingenua la influencia directa de este producto cultural desde sus interiores y conforme avanzó esta investigación, me di cuenta de que el núcleo medular de las interrogantes que perseguía se encontraban en los lazos sociales; que era imprudente observar desde el texto sin tomar en cuenta los procesos. En este desplazamiento de la mirada, encontré aquello que se convertiría en el eje rector de esta investigación, la consideración de la interacción material y simbólica como determinante en la creación y circulación del sentido.

Bajo la perspectiva de los estudios socioculturales continuó la pesquisa:

> "no interesa el estudio de la significación en sí misma" sino "justamente el relevamiento del proceso mediante el cual esas significaciones se constituyen en valores, mitos, imaginarios, imágenes y símbolos, que una vez convertidos en discursos y prácticas, aceptados, negados o en disputa, configuran lo social" (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2011, p.5–6).

Con esta resolución, mis cimientos teóricos versaron sobre autores que perseguían estos fines, tanto el énfasis de la mediación sobre el medio como su conjugación con las instituciones. Desde los primeros momentos de la investigación, mi atención se enfocó en uno de los principales exponentes de los estudios culturales: Raymond Williams. En Williams encontré las ideas que me rondaban la cabeza pero que quizá por mi calidad de novata en el área no lograba clarificar.

Una mezcla y diálogo entre Raymond Williams, John B. Thompson y Jesús Martín-Barbero expandieron mis horizontes hacia una necesidad de subrayar lo sociohistórico que, al mismo tiempo, me retó a su conjugación con la condición socio comunicativa actual en donde el peso de las instituciones (y para el caso de este trabajo) resultó tener un gran peso. La inclusión de las instituciones y canales de comunicación, así como las condiciones que su mezcla generaba me llevaron a Anthony Gidden, Stig Hjarvard y Klaus Bruhn Jensen, momento en el cual mi inquietud por unir la música y las comunidades con las instituciones empezó a ganar fuerza. Los dos grandes nodos que se comenzaron a vislumbrar en el camino pautaron los atisbos de lo que sería el plan metodológico. Se delineó un camino hacia la hermenéutica profunda, la búsqueda de entremezclar interpretaciones de diferentes fenómenos significativos y cuyos hallazgos dialogaran entre sí, un marco en tres momentos en donde podía incluir los factores de mi interés inicial. Mediante el marco planteado por Thompson sobre hermenéutica profunda que constituía tres momentos (el análisis sociohistórico, el análisis formal y la interpretación), pude incluir lo que se convirtió (en lenguaje de Thompson) en la forma simbólica principal de este trabajo y su entrecruzamiento con las instituciones y la creación de significaciones.

Pero a todo esto, faltaba una arista conectora. En ese momento di con una de las hipótesis de Raymond Williams. Las Estructuras del Sentir surgieron como un momento de claridad, pero al mismo tiempo, de reto. Un reto que se convirtió en uno de los mayores desafíos de esta investigación. Quienes en algún momento hayan consultado este concepto, reconocerán su propia intangibilidad. El propio Raymond Williams advierte:

El término resulta difícil; sin embargo, "sentir" ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción del mundo o "ideología". No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde el asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencia seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas (Williams, 1977).

Perseguir las estructuras del sentir, fue un constante enfrentamiento con la teoría, pero solo así, logré consolidar el marco metodológico. Emprendí la búsqueda de algún elemento que me permitiera indagar en esos significados vívidos, que hablara de esas estructuras del sentir, pues firmemente creía (y aún sostengo) que es mediante estos que se expresa la organización del pensamiento y de las estructuras sociales.

A través de la consolidación de un vínculo entre las experiencias vividas y su relación con una línea del tiempo sociohistórica, emergió la herramienta que sería la brújula en el trabajo de campo y en la trayectoria de la investigación. Las emociones como dispositivo discursivo de las estructuras del sentir iluminaron un nuevo sector a edificar en forma teórica. De esta forma, integré propuestas de Jonathan Turner y Eduardo Bericat como cimientos teóricos, en miras de consolidar un aparato hermenéutico de análisis enfocado en los productos culturales, las mediaciones y las industrias; de esos elementos que develaran las estructuras del sentir, las organizaciones y las pugnas que estas develaban.

Como sostiene la hipótesis cultural de estudio y el carácter institucional, el carácter colectivo fue transversal en toda esta investigación. El concepto de comunidades interpretativas como nichos de interpretación en donde se comparten determinadas estrategias para acercarse a los contenidos, consolidó la forma de los aparatos metodológicos y justificó así, la implementación de los grupos de discusión. En mi primer contacto con el concepto de comunidades interpretativas, comencé a vislumbrar la perspectiva de que, tanto la música como las estructuras del sentir confluían en un fenómeno social de varios grados en donde la emoción era la variable de unión. La retroalimentación entre instituciones culturales e individuos se canalizaba mediante su producción cultural y atravesaba líneas temporales validadas a través de las comunidades y la trayectoria emocional. Bajo esa perspectiva, me di a la tarea de buscar alguna forma de mostrar dichos vínculos.

Entre mis memorias, vive *The Walt Disney Company* (WDC), entre mis memorias y las de varios millones de individuos. Los números de esta industria explican por sí solos la influencia transnacional, no solo en consumo, sino en poder político, simbólico y sensible (Thompson, 1998; Rancière, 2000). La música para esta industria ha sido un vector de vital importancia desde sus inicios, su título de pionera en esta área sostiene dicha teoría (Wasko, 2020). Cuenta Jorge Fonte que "Su magia [música de WDC] conlleva ese regalo eterno que siempre estará con nosotros." (Fonte, 2008). Fue este uno de los grandes motivos de mi selección, pero no el único. Recuerdo claramente el día en

que tomé la decisión de las películas sobre las cuales gira este trabajo. Estaba indecisa entre continuar el sendero de la música de las sagas de "Marvel" o por realizar el estudio desde un hito histórico de esta empresa. Mi decisión se consolidó en torno a los eventos históricos de esta empresa, mi inquietud por dar seguimiento a las interrelaciones que se forman a raíz de la música y por lo que yo creía que demostraba la forma en que la música había resucitado a la compañía: "La Sirenita" y "La Bella y La Bestia" toman su primera bocanada de existencia en una época gris para la compañía, época que debido a la respuesta a estas producciones se termina renombrando y a la fecha se conoce como "Renacimiento". Por sí misma esta palabra de "Renacimiento" explica la fuerza de estas producciones, pero el detalle se puede encontrar en capítulos posteriores.

Así pues, me di a la tarea de reclutar comunidades empíricas que representaran estas interrelaciones y expresiones de vínculos entre la música, las emociones y las industrias. El presente trabajo busca explorar ángulos en los que operan estas conjugaciones y la aplicación de estos sobre el orden social y las prácticas individuales que de pequeñas acciones consolidan grandes estructuras que traspasan tiempos y espacios.

La Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, el Departamento de Estudios Socioculturales y el ITESO representaron espacios de impulso y libertad creativa para la exploración de estos ángulos culturales, para el giro de la mirada desde signos mudos hacia signos activos que activan ese imaginario radical de potencia (Castoriadis, 1975); inciden en la configuración de lógicas y gramáticas en los procesos de comunicación que penetran las formas de hacer en y con la realidad.

El desarrollo de este trabajo comienza con un el capítulo 1, en donde desarrollo el panorama actual alrededor de los principales ángulos del proyecto. Contextualizo los esfuerzos académicos de la conjunción entre música y la emoción, así como la manera en la que dicho binomio es estudiado y utilizado desde las industrias culturales. Después se esboza el estado actual de la música desde los estudios. La música en su estado alejado de las industrias; la manera en la que se estudia sus ángulos potenciales en la configuración de identidades y órdenes sociales. También en este capítulo se desarrolla la perspectiva de la emoción en las investigaciones académicas y sus formas de abordaje. Por último, el capítulo aborda el estudio del estado de las industrias culturales y sus sectores de mayor interés en los esfuerzos académicos y económicos,

En el capítulo 2 se encuentran los pilares teóricos. Se desarrollan los conceptos principales de comunidades interpretativas, estructuras del sentir y es en esta parte que se

da la transformación del prisma teórico: de industrias culturales hacia instituciones. El capítulo finaliza con una exposición de la relevancia de la institución cultural seleccionada y la justificación, tanto de las producciones seleccionadas como de su producto musical.

El capítulo 3 esboza el diseño metodológico, el cual, por los requerimientos de los principales conceptos teóricos, consistió en dos fases: la primera fase consta de una contextualización de la música, las emociones y la institución en un espacio sociodigital con la finalidad de observar la coyuntura desde los nuevos formatos comunicacionales. La segunda fase se concentra en el trabajo de campo directamente con comunidades interpretativas, en grupos de discusión. El capítulo justifica la elección de las comunidades y la razón de ser de los métodos digitales utilizados en la investigación.

Para el capítulo 4 ya se muestran los resultados obtenidos tanto en la fase de contextualización como en los grupos de discusión. El capítulo contiene los resultados medulares del trabajo de campo y un atisbo del análisis que estos permiten en capítulos posteriores.

Estos resultados dan forma al capítulo 5 de análisis. En este espacio se consolidan de forma teórica las reflexiones generadas a partir de los grupos de discusión y su vinculación con la fase metodológica de contextualización. Así mismo, este capítulo guarda inquietudes que, en vista de los márgenes del trabajo, se expresan en el último capítulo de este mismo.

El capítulo 6 del presente trabajo concatena una serie de reflexiones generadas a partir de los análisis del capítulo 5. Este capítulo 6 dibuja en sus conclusiones un mapa de análisis que pretende sembrar inquietudes para otros trabajos y líneas de investigación que versen y cuestionen estas interrelaciones alrededor de los productos culturales, las instituciones y los órdenes sociales.

Para finalizar este primer apartado, no me gustaría cerrar sin antes dejar mención y agradecimiento a quienes representaron piezas y aprendizajes medulares de este proceso y los aprendizajes que este conllevó.

En primera instancia agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por patrocinar esta transformación de inquietudes hacia un conocimiento sólido y de pertinencia social. A mi alma mater, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y al Departamento de Estudios Socioculturales por cobijar esta intención tan diversa de orígenes y departamentos.

En especial quisiera agradecer y extender mi gratitud hacia dos personas: mi tutor David González Hernández, que desde el primer momento puso en jaque mis supuestos y así, colocó el cuestionamiento como el bolígrafo que delineó los cimientos de esta investigación; además de su apoyo para expandir mis horizontes (y los de esta investigación) durante mi estancia en la ciudad de Nueva York.

Quisiera también agradecer de manera especial a Rodrigo González Reyes por apoyar, aterrizar (y también leer) en cada momento las interrupciones excéntricas que mis inquietos pensamientos llegaban a presentar. Gracias por enseñarme una de esas lecciones que escapan a los márgenes curriculares "cómo transformar el caos en instrumento" y en ese proceso brindarme una generosa amistad.

A ambos, por siempre les agradeceré esa que parecía una eterna paciencia en esta montañosa trayectoria entre mis esquemáticos y antagónicos cuadros mentales.

En la distancia agradezco a Reece Peck por su hospitalidad y sus conversaciones en la ciudad de Nueva York, así como las inquietudes que auspició en este proceso y que ya se asoman en algunas líneas.

Por último, quisiera agradecer a Adriana Pantoja y a mis compañeros de la maestría por desplazarme tanto a mí como a esta investigación de las periferias establecidas, enseñarme y ofrecerme abrazos y palabras cuando la confusión parecía inundar la mente.

Cierro con la mención y gratitud hacia mis propios pilares, ahora no teóricos, sino emocionales. A mi madre y a mi padre, quienes han tenido que convivir con esta mente constantemente inquieta y en ese camino, me han enseñado el magnánimo esfuerzo que conlleva la esperanza.

A San Ignacio por guiarme y tenerme en su cobijo a través de cada idea y cada pasillo recorrido; por brindarme la valentía de la transformación y la fortaleza para tener siempre un pie en alto.

A mi estrella personal, mi guarda y maestra eterna: a mi Monse. Porque tu ausencia en el plano físico es la bendición de una inquebrantable compañía.

Por ti, FloreSer.

CAPÍTULO I. ACORDES DE LA CUESTIÓN: RUTAS, ESFUERZOS Y BRÚJULAS ACADÉMICAS DESDE LATINOAMÉRICA Y EL MUNDO

En el primer capítulo de este trabajo, se presenta una breve contextualización sobre la situación de los estudios alrededor de los tres principales arcos de esta investigación. A partir de la construcción de dicho panorama, se pretenden dibujar los primeros trazos de la ruta teórica-metodológica y su lineamiento con los objetivos del presente trabajo.

El interés por el estudio de la música y su capacidad comunicativa se ha abordado por múltiples disciplinas que transversales a las diferentes geografías, sin embargo, sobre sale los estudios desde Reino Unido, Estados Unidos y en tercer lugar, los realizados en América Latina. El primer rastreo de estas intenciones va desde los cuestionamientos más básicos sobre la forma y origen de la música, como menciona John Blacking sobre su carácter como "sonidos humanamente organizados" (Blacking, 1974). Por su vinculación con las sensibilidades, el estudio conjunto de las emociones con la música también ha sido un campo estudiado con detenimiento, tanto como desde la conjunción emoción-música (Díaz & Montes, 2020), como de emoción por sí misma y su rol en la estructura social (Turner, 2008). Desde Díaz y Montes se puede observar la forma en la que la música que llega a acompañar de manera cotidiana a los grupos sociales, lleva inmiscuida determinadas reglas y mediaciones sociales, estudios que se vinculan con la segunda investigación resaltada, la de Jonathan Turner, quien intenta exponer las convergencias entre las emociones y los diferentes niveles sociales; además este estudio es de gran utilidad en capítulos posteriores.

Continuando con estas inquietudes, se empieza a asociar a la música con los procesos sociales y la capacidad que esta tiene de ser consumida y utilizada como recurso en la construcción de interpretaciones sobre cuestiones extra musicales (DeNora, 2000). Ante este potencial, se le reconoce un origen, transversalidad e interacción con las diferentes esferas sociales, por tanto, es importante mirar también el origen desde donde se compone u origina este producto cultural. En los últimos años, la música para las industrias se ha convertido en un significativo elemento con una participación importante en la respuesta económica y social en las que estas actúan (Peltoniemi, 2015).

Así pues, es importante organizar los ejes de esta investigación respecto a este producto cultural y la manera en las que se colocará en discusión y pertinencia para este trabajo. Podemos nombrar así, tres ejes principales:

1. Como brújula social. Es decir, el camino hacia la discusión actual que gira en torno a la música y su papel como rectora de prácticas y acompañante de procesos socioculturales que permiten y construyen la comunicación entre individuos y culturas. Este eje pretende insertar a la música como parte de los procesos de formación de intentidades que van desde el plano individual hasta las colectividades y los nuevos sistemas comunicacionales. Sin perder de vista y haciendo mención a los procesos en los que esta ha tenido un papel importante y que han dado origen a diferentes estudios en torno a su participación en un plano histórico.

2. La emoción, rol y conjunción. Por su parte, este eje aportará dos peldaños importantes de este trabajo. El primero sobre la discusión que reconoce el potencialidad de la emoción por la naturaleza emocional de la sociedad y la necesidad de este aspecto en las prácticas y reacciones de los nuevos sistemas comunicacionales. Las respuestas afectivas hoy en día son batuta de múltiples prácticas interconectadas en diferents ámbitos y geografías sociales. En un segundo momento, mediante este eje, se pretende trazar el camino que han tomado las investigaciones y discusiones alrededor de la conjunción de la emoción con la música.

3. La industria como nicho y extensión. Así como previamente se coloca un panorama sobre la emoción como determinante de estructuras sociales, en este eje se pretende rastrear y colocar las discusiones sobre el punto de partida que canaliza las posibilidades de creación de este producto hacia un origen institucional y la manera en la que se ha estudiado cómo dicho origen interactúa y crea rutas de multidiscursos en los que la música juega un papel transversal al que la sociedad se expone de manera cotidiana.

Finalmente, la conjunción de estos tres ejes pretende delinear un espacio fértil en el que este trabajo se inserte y los pasos pertinentes a construir su abordaje en el próximo

apartado teórico, en el cual se edificarán los pilares que contengan los conceptos y términos que articulen los ejes de las discusiones actuales y detonen la construcción de una aportación significativa en el compuesto cmapo que su vinculación representa.

1.1 La música como brújula social

Esta mirada comienza con estudios desde lo particular a lo general, ya que es lo individual el origen de lo colectivo. Por este motivo, en el intento de la sociedad por rastreaer dicho producto desde lo más esencial, se puede encontrar una gran cantidad de investigaciones alrededor de la música insertas en el plano biológico-cognitivo, la discusión se torna interesante cuando se transporta del plano biológico al social y sus variables participantes.

La música se vincula como herramienta de acompañamiento y aprendizaje desde las primeras etapas de la vida; por tanto, es frecuente encontrar trabajos de investigación en torno a la implementación de esta como herramienta educacional pues se considera un lenguaje de fácil digestión que llega a estmular el desarrollo neuronal en su mayoría, de manera placentera (Wirawan & Dona, 2018). La incorporación de ciertos elementos dentro de la música va configurando un espectro relacional entre sensaciones y conceptos desde edades tempranas; según las investigaciones de Wirawan y Dona, sobre “el carácter humano, valores y actitudes”. El rastreo y los trabajos hacia la comprensión y generación de nuevos cuestionamientos al rededor de las capacidades sociales de la música, pasa desde su participación en la edad infantil, hasta su impacto en la conformación de las identidades.

Rossana Reguillo (2000) delinea interesantes cuestionamientos al colocar a la música como un espacio en donde se gestan las identidades juveniles que permiten romper geografías y crear vínculos trasversales orquestados por universos de sentidos que surgen a partir de este producto cultural. Reguillo propone la música como una herramienta que abre modos de reconocimiento y desarrollo identitario. Un detalle interesante que ella misma coloca sobre la música es su forma como “experiencia cultural” (Reguillo, 2000). Sobre este vértice sociocultural de la música se han consolidado investigaciones que persiguen respuestas sobre su capacidad para formar significaciones y sensaciones específicas sobre el oyente. Como ejemplo de estas investigaciones se puede mencionar el trabajo en donde Julían Céspedes (2013) expone la forma en que la música se ha llegado a considerar como un sistema comunicacional con la capacidad de compartir determinados mensajes pero siempre unidos a una emoción y a determinados marcos de

referencia de origen sociocultural. Los autores que se han dado a la tarea de deshilvanar estas capacidades llegan a la conclusión de su íntima relación con el aspecto social. Tal es el caso del musicólogo Ben Curry (2017), cuyo análisis semiótico de la música se detienen en un tercer nivel en el que el autor reconoce que la música por sí misma, desde las notas escritas compone un texto pero no es sino la sociedad quien le da un significado y a partir de este significado, una posición y lectura al texto (Curry, 2017). Colocarnos ante la conjugación de las investigaciones que implican la sociedad y su interación con este producto, es entonces colocar a la música como espacio (Reguillo, 2000), como canal (Céspedes, 2013) y como posición (Curry, 2017).

Las investigaciones de las última década han incluido el valor de la música por su forma de uso. Es decir, su capacidad de acción en la creación de la realidad. Por esta razón, se le considera de acción transversal entre las diferentes esferas de la sociedad; dice Óscar Hernández (2023) que la música tiene un papel en las relaciones de poder por tres principales razones. En primer lugar, por su relevancia política, es decir, su capacidad de orquestar y participar en movimientos políticos. En segundo lugar por su relevancia económica, en donde se inserta la industria musical y la cantidad de empleos y riquezas que moviliza. Por último, a nivel social, conectando así con la trayectoria de investigaciones académicas que persiguen la búsqueda de respuestas sobre lo que hace la sociedad con la música, su capacidad de gestionar prácticas, crear, socializar y establecer marcos de lectura. Para entender la música, se busca comprender su interacción con la sociedad y por su parte, la música y las investigaciones en torno a este eje se podrían visualizar como una suerte de brújula, en donde además de ser espacio, canal y posición, la música obtiene su última coordenada: valor (Hernández, 2012; Peltoniemi, 2015).

1.2 Emoción, rol y conjunción.

La conexión entre sociedad y música se han establecido de manera clara en una larga trayectroria de investigaciones y cuestionamientos alrededor de los marcos y formas de lectura. En muchos de los casos, una constante adicional en estas investigación es la consideración de las sensaciones (Caplin, 2010; Céspedes, 2013; Spitzer, 2020) y el factor emocional. Pero es importante la consideración la emoción por si misma. Antes de contextualizar el estudio de la conjunción emoción-música, es importante rastrear las

consideraciones tanto en los recientes como en los trabajos medulares alrededor de la emoción y lo que ésta representa.

Como punto de partida, se miran las investigaciones que buscan comprender las emociones a nivel individual, principalmente las del departamento de investigaciones biológicas (Vuoskoski & Eerola, 2017) en donde como constante, el trabajo queda limitado a la nominación de las emociones y de manera escueta pero abierta, un reconocimiento con el vínculo social (Reybrouck & Eerola, 2017). Por esta razón, más allá de las reacciones fisiológicas detrás de las emociones, se ha convertido en una inquietud común el rastreo del factor social que determina y gesta las emociones.

El antropólogo David Le Breton propone que el hombre se conecta con el mundo a través de una red contínua de emociones (Le Breton, 2013) y que sus condiciones sociales se expresan a través de ellas. La emoción como una vértice de union sobre circunstancias morales, sensibilidades, discursos, estrategias de comunicación. De esta forma, se consolida el concepto de "cultura afectiva" como un tejido en el que las emociones se colocan en perspectiva dentro de un conjunto que se comprende dentro un de ethos específico (Le Breton, 2013).

Si bien las emociones se gestan de manera individual, desde las primeras investigaciones la emoción siempre se ha considerado como parte de un conjunto sociocolectivo. Escalando a los estudios de la sociología, Eduardo Bericat (2012) lleva la discursión hacia el papel de las emociones en los fenómenos sociales y propone dos dismensiones de sociabilidad en las que estas se involucran: la intercomunicativa y la interactiva, por su naturaleza informativa y expresiva y por su naturaleza energética y motivacional, respectivamente (Bericat, 2012).

Los trabajos de la sociología respecto a las emociones también han esbozado interesantes brechas al exponer la forma en la que las emociones llegan a determinar cuestiones transversales a diferentes esferas socioculturales, tal es el caso del poder y estatus. Theodore D. Kemper (2006) propone que el resultado de las interacciones humanas giran en torno a la intención emocional de los involucrados y como consecuencia, esto delinea determinados niveles tanto de poder como de estatus que confieren a los participantes con cierta capacidad de acción y/o prestigio dentro de determinadas circunstancias sociales. Los resultados de estas interacciones recaen en lo que añade y expone más Jonathan Turner (2008). La huella emocional que resulta de estas interacciones recae en diferentes niveles sociales que este autor clasifica como micro, meso y macro. El papel de las emociones y su capacidad de acción, propone el autor, es

transversal a estos tres niveles. En un primr lugar, las emociones actúan a nivel micro, es decir, en comportamientos individuales, pasan al nivel meso en donde estas se socializan y en un último plano, en el nivel macro, las emociones determinan y llegan a consolidar dominios institucionales. La mirada y estudios sobre la naturaleza y el papel de las emociones en la sociedad, se ha girado cada vez más hacia lo colectivo.

En conjunción con el eje anterior, tanto la emoción como la música, han sido estudiadas por su carácter social. A lo largo de la historia, se ha intentado reducir las brechas entre los estudios musicales y las ciencias sociales utilizando a la emoción como eje conector. La emoción y la música se han estudiado de forma conjunta, como lo proponen los trabajos de musicólogos como Spitzer (2020) y Caplin (2010) pero es la pauta del factor socioemocional la que se coloca como principal eje de cuestionamientos. El primero en exteriorizar dichas inquietudes fue Leonard B. Meyer (1956), quien empezó a urdir conexiones entre la música y las emociones desde la consideración de la teoría gestalt; a dicha propuesta se le comenzaron a añadir replicas y aportaciones de teóricos como Umberto Eco (1979) y Deryck Cooke (1959) que consideraban la diversidad entre sensibilidades y la limitación que los sistemas lingüísticos representaban para la música. Del intento de conexión entre lo social y la música, se diversificaron los estudios hacia diferentes ramas de las cuales podemos subrayar dos como más relevantes para esta contextualizacion: la que estudia la relación de la sociedad con la música y la de los estudios que buscaban relacionar los fragmentos musicales con los espectros emocionales.

La primera rama, hasta cierto punto, se puede encontrar vinculada con la antropología y la sociología. La música se persigue como factor de resistencia y representación a escala de sentidos sociales discrepantes (Sánchez, 2015) en cuya práctica llegan a operar significados históricos y distintivos de ciertas comunidades. A través de la música también se vivencia un ethos social y emocional grupal; promueve sentidos afectivos, relaciones y prácticas (Sánchez, 2015). Por estas cualidades, los estudios saltan hacia el objetivo de evidenciar el papel de esta conjunción emoción-musica en las esferas políticas y económicas. Las emociones suelen ser dirigidas a través de la música en campañas institucionales de diferente índole ya que mediante ella se pueden generar fragmentos de audiencias y así dirigir la publicidad hacia un determinado público, lo cual hace eco con lo expuesto previamente en el eje anterior sobre la conformación de identidades y lo que coloca Sánchez sobre la capacidad de la música como vértice de unión entre individuos. Martínez y Segura (2011) explican lo que un “eslogán auditivo”

que crea un sello determinado que permite extender los efectos comunicativos de la marca y/o empresa (Martínes & Segura, 2011). A esto se añade los estudios que buscan exponer la forma en la que las emociones generadas a través y por la música se insertan en determinadas narrativas y mediaciones sociales. En Díaz y De los Ángeles (2020) analizan canciones populares en donde estos esfuerzos se ven aplicados. La música llega a tener un rol en la reproducción de las relaciones de poder y ser mediada por diferentes aspectos sociales.

Los estudios han colocado en la escena que la capacidad de la conjunción música-emociones supone un conjunto de interrelaciones y mediaciones sociales (Díaz & De los Ángeles, 2020). Para terminar este eje, mediante las nuevas formas comunicacionales que implica la tecnología, se ha buscado aplicar y rastrear dichas mediaciones sociales en conjunto con el estudio de los espectros emocionales y el texto musical. Fue Patrick Juslin (1997) uno de los pionero de estos estudios. Juslin propuso un modelo en donde apostaba por la capacidad de determinadas estructuras musicales para detonar emociones específicas en el escucha, modelo que fue discutido por múltiples académicos posteriores a él y desde otras ramas (Spitzer, 2022; North & Hargreaves, 2010) El panorma de los estudios se ha enfocado en el uso de las emociones que la música genera como coordenadas para el consumo (Spitzer, 2022), lo cual deja en evidencia la manera en la que se pretende incorporar la conjunción emoción-música de manera activa en el sistema económico social. Queda entonces por revisar las fuentes de incorporación y la manera en que se han rastreado estas mismas.

1.3 La industria como nicho musical y extensión.

Las industrias culturales se han consolidado como un importante objeto de estudio y han sido abordadas por múltiples académicos en diferentes ramas. Los primeros en abordar esta cuestión fueron los teóricos alemanes Theodore Adorno y Max Horkheimer (1948). Desde sus aportaciones, se han estudiado estas instituciones desde diferentes enfoques que van desde su poder económico y político hasta su papel como representaciones simbólicas.

Para el caso de este eje, es necesario colocar los estudios desde dos perspectivas: desde la industria musical y cinematográfica y desde los usos estudiados que involucran a la música como símbolo escencial, sobre todo de la industria cultural que se toma como objeto de estudio: The Walt Disney Company.

La discusión en torno a las industrias culturales se puede enmarcar desde lo que menciona García Canclini "un conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación a gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorias" (García Canclini, 2002). Así, se puede entener el giro y trayectoria que se ha dado al momento de comprender las actividades que conllevan estas instituciones. En Caro (2017) se dibuja un camino de reflexión sobre la forma en la que, por su actividad transversal, estas industrias se posicionan en la creación de imaginarios y hábitos de consumo. Como un aspecto importante sobre el estado de este eje, no solo se toman los trabajos académicos sino las acciones sociales que han girado en torno a estas industrias. Mirva Peltoniemi (2014) realza la importancia de cuestionar estas industrias a través del señalamiento de las políticas y crecimiento económico de estas industrias. Peltoniemi define estas como aquellas que producen bienes a partir de experiencias con elementos creativos y dirigidas a su distribución masiva. En este estudio la música sobresale como uno de los elementos más estudiados (Peltoniemi, 2014) y acorde con Philip Tagg, tan solo el ciudadano regular del mundo occidental pasa al menos tres horas y media y consume 75 dólares al año en música (Tagg, 1999). Ante estos números, es posible encontrar una lógica entre la naturaleza económica estudiada sobre las industrias y la implementación de la música.

Por la importancia que esta mancuerna representa en las diferentes esferas sociales, tendría sentido observar los esfuerzos de los estudios alrededor de esta conjunción. Desde los contenidos cinematográficos, Marshall and Cohen consideran que el papel del sonido dentro del cine es fundamental para la acentuación de los personajes, retención, procesamiento e interpretación de la narrativa (Marshall & Cohen, 1988). Scott Lipscomb y David Tolchinsky hacen un minusioco estudio sobre la manera en la que la presencia de la música afecta la percepción emocional de una escena en el contenido cinematográfico, subrayando que en la medida en que el compositor logré comunicar un mensaje a través de la música (dentro de algún contenido) dependerá del éxito para conectar de manera emocional. Los autores proponen un modelo sobre la manera en la que se conectan el compositor, el intérprete y el escucha; de esta asociación, según los autores, dependera el significado de la película (Lipscomb & Tolchinsky, 2004). Estos autores reconocen también la importancia que tiene la interrelación de los elementos en el contenido, es decir, la constante interacción entre lo visual, la música y la narrativa. Y ante esta consideración también se han dibujado otros esfuerzos de contextualización.

Estudios al respecto se pueden encontrar en el análisis de la mancuernilla música-narrativa (Wirawan & Dona, 2018; Rahayu et al., 2015; Downey, 2016; Neuffer, 2019).

La música se ha posicionado como un recurso para la introducción y vehiculización de ideologías (Rahayu et al., 2015). Mediante la incorporación de música en las narrativas, se ha apuntado que las industrias culturales tienen la capacidad de diseñar determinados imaginarios mediante la implementación de temas orgánicos[1] compuestos acorde la percepción de su origen y que ponen en evidencia determinadas situaciones y fenomenos sociales en pugna (Downey, 2016; Neuffer, 2019).

El uso de la música por las industrias culturales ha sido contextualizado y estudiado no solamente en los contenidos audiovisuales sino en la configuración de los espacios. Muchas industrias culturales, siguen el potencial de las instituciones planteado por Klaus Jensen (1991): un potencial que va más allá del contacto directo y se vuelve transversal a las reflexiones y prácticas sociales. En algunas ocasiones, este contacto se expande a los espacios físicos.

Los parques temáticos son un buen ejemplo y objeto de estudio para la configuración del rompecabezas que implican los estudios alrededor de las industrias culturales y el uso del recurso creativo que es la música (Camp, 2017; Hodge, 2018). Una gran inquietud alrededor de la música y su uso por las industrias culturales se encuentra en la manera en que se implementa para la creación de entornos que evoquen emociones, por ejemplo, Gregory Camp expone la manera en la que se busca replicar en los espacios físicos de los parques temáticos, momentos cinematográficos; es por medio de la música que este objetivo se termina de consolidar (Camp, 2017). Además, este autor plantea que en estos espacios funcionan como nichos de realidades alternas que vehiculizan imaginarios e ideologías cuya validación se da con el uso de la música (Camp, 2017). Aunado a estas investigaciones, la música como elemento de encuadre y símbolo es un tema recurrente en las investigaciones. En Hodge (2018) se analiza cómo la música permite dirigir la percepción y esbozar una narrativa alrededor de diferentes cuestiones socioculturales. En el caso de la investigación de Hodge, se pone en evidencia la manera en la que, mediante la música, se crea una narrativa que aborda la composición de diferentes culturas y la implementación "correcta" de ciertas prácticas y valores; de ciertas ideologías (Hodge, 2018).

[1] Siguiendo la implementación de "temas orgánicos" en Peck (2019) y Hall (1988).

Así, mediante el recorrido de estos trabajos, se puede notar desde las invetigaciones, la manera en que la creación de percepciones, imaginarios e ideologias es fuertemente perseguida y considerada como un ámbito de acción importante. En algunas ocasiones, se presenta el rastreo del factor emocional pero aún queda un tanto al aire la conexión entre el elemento emocional-sociohistórico que da el potencial a la música en particular y del que pueden hacer uso las industrias.

CAPÍTULO II. CLAVES CONCEPTUALES. ESTRUCTURAS TEÓRICAS SOBRE LA MÚSICA, EL ÁNGULO EMOCIONAL Y EL VÉRTICE COLECTIVO

En este capítulo pretende consolidar y analizar los elementos que permitan trazar una ruta hacia las decisiones metodológicas y el abordaje del problema de investigación. De manera puntual, se continúa con la consideración de la música como producto cultural expuesto a una lectura consolidada a través de su socialización, una lectura colectiva y compartida en donde confluyen determinados marcos de lectura. Desgranando esto, se considera a la música como el texto expuesto a una lectura; se considera un carácter de lectura desde la colectividad, por tanto, se busca examinar las formas y enfoques de estudio que involucren a las comunidades que se acercan al texto, es decir, comunidades interpretativas. Este cimiento teórico, se pretende construir a través de una vinculación entre las propuestas de teóricos como Chales Peirce (1958), Stanley Fish (1989) y Klaus Jensen (1991). Dicha propuesta se justifica y resulta ventajosa en la riqueza que surge de consolidar una conexión entre la implementación de signos, sus niveles de expresión y la combinación que resulta de las estrategias interpretativas que constituyen a las comunidades interpretativas.

El segundo elemento del marco teórico se pretende colocar el ángulo emocional. Las cuestiones afectivas que este trabajo pretende apuntalar giran en torno a la hipótesis cultural de Estructuras del Sentir de Raymond Williams, por tanto, este pilar se erige desde la concepción de dicha hipótesis. Una vez que se colocan los puntos clave, que configuran esta propuesta, se coloca a la emoción como dispositivo discursivo de estas estructuras del sentir. Así, se parte a conceptualizar las emociones y el marco de acción que atañe a este trabajo. Se utilizará una articulación entre las propuestas de Eduardo Bericat (2012) y Turner (2008). Se utiliza la propuesta de Bericat para delinear un primer plano sobre las emociones como partícipes en las prácticas sociales y como guía de climas emocionales detonantes de movimientos y etapas históricas de la sociedad. La teoría de Turner (2008) termina por consolidar el campo de acción de las emociones al explicar su rol y las diferencias que implica pensar a las emociones como transversales en las diferentes esferas sociales. Al considerar a la emoción como un fenómeno que surge, participa y configura diferentes ángulos sociales, el concepto de Estructuras del sentir termina por unificar estas capacidades y añadir una consideración histórica activa.

Un aspecto final para este marco teórico responde a la discusión alrededor del concepto y manejo de lo que compone a las industrias culturales. A través de una revisión histórica, se colocan los principales exponentes cuya propuesta dibuja una conjunción ventajosa para los posteriores análisis por los que apuesta este trabajo.

La propuesta desde la teoría social de Klaus Jensen (1991) sobre el papel de las instituciones se articula con la de Martín-Barbero (1991) quien añade cuestionamientos socioculturales que incluyen la trayectoria histórica del concepto y su relación directa los modos y las prácticas sociales, es decir, se conecta el rasgo histórico sobre las prácticas de las instituciones, así como la forma en la que estas se introducen y configuran determinados marcos comunicacionales.

Por último, el carácter mediático que han adaptado ciertas industrias, como lo es la industria de estudio que concierne a este trabajo, se toma elementos del análisis de Stig Hjarvard (2008) para considerar la participación de los nuevos climas comunicacionales en la conformación de las prácticas y dinámicas sociales.

De la mano de estas figuras conceptuales, en esta sección también se incluye la presencia de la música: se construye una contextualización histórica que devela la relevancia de esta en las narrativas clave de los contenidos de la industria cultural en cuestión y que se erige como representante de la articulación conceptual previa.

2.1 Comunidades. Lo colectivo como clave

Como se mencionó previamente, el primer pilar teórico se enfoca en los dos protagonistas clave que ponen en marcha los procesos de significación: el texto (la música, en este caso) y la parte social que genera el significado.

La creación de significado, por su importancia en la creación de realidades y estructura social, ha sido un tema ampliamente estudiado por diferentes disciplinas. Para comprender este proceso de creación de significado, partimos de la concepción de Charles Peirce, quien propone que el pensamiento, el hombre y sus sistemas de comunicación son resultado de una constante interacción de signos (Peirce, 1958). La colosal tarea que conlleva estudiar los signos desde nivel social obliga a fragmentar por momentos la mirada: desde un primer nivel individual hasta continuar ascendiendo a lo grupal y a lo social.

Para este escalamiento, se incorpora la forma en la que lo plantea Klaus Jensen (1991). En un primer nivel, considera a los interpretantes. Estos interpretes interactúan y

configuran interpretaciones según sus relaciones sociales y los contenidos a los que se exponen constantemente; son los que esbozan su relación con el significado de los productos que toman y por esta razón, el significado en sí mismo conlleva una naturaleza performativa y situacional (Jensen, 1991).

Por su parte, pensar en estas naturalezas dirige la mirada a Stanley Fish (1980), quien, mediante la conjugación de estas, propone la existencia de un conjunto previo de toma de decisiones, las cuales el mismo autor denomina estrategias interpretativas. El conjunto de estos actos performativos se conforma y encuentra establecido previo al acto de lectura de un texto y/o contenido y por esta razón, son estos los que dan forma al texto, a la acción de la propia lectura y a los futuros usos que se le dé a esta misma.

Del mismo Fish, reconoce que ciertas estrategias de interpretación configuran el propio texto y, de esta forma, la noción de un mismo "texto" es en realidad el producto de compartir una serie de decisiones (estrategias interpretativas) y poseer códigos compartidos. Dichos elementos colectivos se asimilan a lo propuesto como matrices culturales desde la teoría con enfoque sociocultural de Jesús Martín-Barbero. Aunque el autor no escribió un concepto tácito de "matrices culturales" un desarrollo interesante para comprender su vínculo con las estrategias interpretativas se encuentra en *De los Medios a las Mediaciones* (1991) en donde utiliza a Pierre Bourdieu y su análisis sobre *habitus* y competencia cultural; cuando Bourdieu desplaza el análisis de *habitus* como producto hacia su consideración como "un sistema de disposiciones que integrando las experiencias pasadas, funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas" y así, propone la existencia de una homología estructural entre prácticas y el orden social que en ellas se expresa (Martín-Barbero, 1991, p.90-91). En otros textos, Martín-Barbero complementa este concepto mediante la importancia del elemento de la memoria. Aquí se vuelve importante ya que en la puesta en acción de la memoria fusiona experiencia con modos de comunicación; se van expresando y socializando determinadas estrategias, relaciones y experiencias. Es la memoria la que posibilita la integración y la recirculación de las prácticas y los modos de hacer, de percepciones, apreciaciones y estrategias (Martín-Barbero, 1983).

La consideración de estas matrices culturales representa un fuerte concepto en el esbozo de lo que son las comunidades interpretativas, ya que estas refieren a marcos de lectura compartidos a nivel grupal/colectivo que vuelven operativas las competencias

culturales y las relaciones objetivas; son aquellas que vehiculizan y conforman las diferentes estrategias para interactuar con la realidad.

Es evidente que tanto el concepto de estrategias interpretativas como el de matrices culturales, hace tácito el reconocimiento de una interacción colectiva. Charles Pierce también señala y da una importancia esencial a la colectividad; la coloca como el filtro que valida, dirige y modifica los conocimientos estructurales de las diferentes esferas sociales. El conocimiento colectivo que conforma la realidad se convierte así en un proceso histórico de decisiones colectivas, en comunidad. Otro teórico que responde a esto es Charles Taylor (1973), quien coloca la importancia de los conocimientos colectivos en los procesos de comunicación por su capacidad de solidificar las bases de una comunidad, realidad y entendimiento de las diferentes estructuras sociales que rigen las prácticas; solo a través de la vinculación con lo colectivo es que un individuo llega a comprender un objeto, fenómeno y sus alcances en diferentes prácticas significativas que configuran la cotidianeidad (Taylor, 1973).

El más reconocido en implementar la noción de “comunidades interpretativas” es el teórico previamente mencionado, Stanley Fish. Este autor reconoce un ciclo interdependiente entre lo común, los textos, el significado y la realidad pues el texto en sí mismo no existe antes de ser leído con las determinadas estrategias interpretativas que comparten dichas comunidades. El individuo y sus acciones tienen origen en la comunidad interpretativa y, al mismo tiempo, la comunidad interpretativa surge de un determinado conocimiento colectivo.

Otro teórico que utiliza y complementa el concepto de comunidades interpretativas es Thomas Rlindlof (1988), quien explica un poco más sobre la anatomía de estas “comunidades interpretativas. Para Rlindlof, las comunidades interpretativas se definen como grupos que comparten ciertas normas e ideologías sobre un orden social, determinadas matrices culturales. De esta forma, el sentido de comunidad llevará en su interior un vínculo con lo ideológico. También para Rlindlof estas comunidades se delimitan a partir del uso que los grupos dan a determinados contenidos mediáticos y los puntos a considerar para su integración son los modos, constructos significativos y los mensajes. La existencia de una comunidad se da a partir de compartir los medios o códigos que se encuentran en determinados actos comunicativos, es decir, el aspecto de una comunidad y su conformación, según este autor, es meramente "virtual" o simbólica por su carácter continuo (Rlindlof, 1988).

Al funcionar dentro de procesos de comunicación virtuales y simbólicos, las comunidades llegan a tener una forma "en capas" que las define y esto es una característica que las distingue y que comparten autores como Rlindlof y Jensen. Mientras que un individuo puede compartir determinados usos sobre un producto cultural y vincularse con aquellos que los comparten, el mismo individuo puede también pertenecer a otra comunidad en donde se compartan otras estrategias interpretativas sobre algún otro producto y/o evento (ejemplo: la familia) de esta forma, las comunidades interpretativas se vuelven también ventajosas para el análisis y estudios de determinados fenómenos sociales porque, si bien algunas comunidades no definen el funcionamiento de algunas unidades sociales íntegras, explican y delimitan interacciones alrededor de un fenómeno social. Así, las comunidades comienzan a presentar características que se interrelacionan en su concepto: Jensen coloca tres específicas: "superposición", "multiplicidad" y "contradicción"[2]. Para el caso de este trabajo, se consideran como características intrínsecas del concepto.

Con "superposición" Jensen se refiere a que estas comunidades se conforman por individuos que poseen una base en común, pero integran o superponen a su interpretación, diferentes estrategias que adoptan desde diferentes contextos. Con "multiplicidad" se comprende que los individuos de una comunidad, para hacer sentido, utilizan de forma simultánea diferentes estrategias de lectura para un mismo discurso mediático y/o contenido. Por "contradicción" se entiende que, en el proceso de creación de sentido desde una comunidad, las estrategias de sus miembros pueden ser inconsistentes o contradictorias por su origen contextual divergente o por su intención representativa que pueda entrar en conflicto (Jensen, 1991).

De manera estratégica, la línea de características que según Klaus Jensen (quien en sí mismo se fortalece de otros teóricos que se mencionarán a continuación) configuran a las comunidades interpretativas, se coloca como una ventajosa intersección entre tres elementos. En primer lugar, para entender y consolidar el concepto de comunidades interpretativas, es necesario considerar lo que es un "género".

Para Rlindlof, los géneros son elementos cruciales que distingue a las comunidades interpretativas, ya que sobre ellos giran los significados en común, el conocimiento y códigos compartidos medulares del fenómeno que las origina. Sobre el género recaerá el peso histórico que estabiliza, dirige, elabora y coordina la actividad

[2] En el marco de este trabajo, estas características se toman como componentes intrínsecos de las comunidades interpretativas y no se desarrollan como categorías independientes.

comunicativa de la comunidad (Rlindlof, T. (1988)). El género llevará consigo un desarrollo histórico cultural en donde se ven insertas diferentes decisiones y producciones inmersas en la sociedad. También Jesús Martín-Barbero (1991) coloca el género como un mecanismo que colabora con dispositivos sociales y opera sobre mecanismos de percepción y reconocimiento popular, para Martín-Barbero "los géneros articulan narrativamente las serialidades, constituyen una mediación fundamental entre lógicas del sistema productivo y del sistema de consumo, entre el formato y la de los modos de leer, de los usos" (Martín-Barbero, 1991, p.239).

Para Klaus Jensen, los géneros también son elementales en la comprensión de las comunidades interpretativas ya que estos invitan a los individuos a tomar posturas particulares sobre ciertos roles sociales, es decir, el género esboza al mismo tiempo, determinados cambios históricos, sociales y culturales (Williams, 1977) y así dirigen muchas de las prácticas a su alrededor. Es justamente las prácticas el segundo elemento distintivo y característico de las comunidades interpretativas: un importante componente de las comunidades interpretativas se debe pensar desde la consideración de que la sociedad se teje por elementos estructurales interconectados y configurados por prácticas sociales, prácticas que implican que el individuo asume un determinado rol, el cual es en todo momento negociado y en constante tensión (Jensen, 1991). Bajo esta consideración, se considera la propuesta de Raymond Williams, quien toma la cultura como un proceso productivo de prácticas específicas respecto a formas materiales (Williams, 2005).

De la mano de Williams, Jensen enfatiza la importancia de mirar a las prácticas como parte elemental de las comunidades interpretativas ya que estas participan también en la configuración de las estrategias interpretativas; la relación que tengan los individuos con determinado contenido o texto conformará la manera de hacer uso de este y así, dichas prácticas determinan la producción de sentido y al mismo tiempo llegan a definir las formas en las que se acercan a su realidad.

En suma, a través del conocimiento colectivo, las estrategias interpretativas, usos y prácticas, se configuran determinadas formas de comprender, generar significado y hacer sentido de la realidad (Taylor, 1973).

2.2 Estructuras del sentir: la afectividad operativa

Una parte medular del presente trabajo corresponde a los elementos afectivos. Para hablar de ellos, se parte de la hipótesis cultural de Raymond Williams (1977).

Considerando una realidad siempre en movimiento y los significados en ella siempre cambiantes, Raymond Williams propone que la manera de acercarnos a esta realidad y sus significados es la forma en la que el pensamiento es sentido. Una suerte de "consciencia práctica" de tipo presente que articula elementos del pasado y del presente con los cuales los individuos (y la sociedad) configuran su realidad, sus prácticas y sus interacciones.

Al decir que la consciencia práctica se guía por estas estructuras del sentir, se habla de componente afectivos de la consciencia y de las relaciones. Dicha hipótesis busca vincular los elementos del presente con elementos del pasado, subrayando la forma en que estos últimos continúan influyendo en la forma en que nos comunicamos en un punto presente y en términos de estructura social e ideologías. Para establecer este concepto, es preciso rastrear otras propuestas del mismo autor en las que él mismo se basa para consolidar la hipótesis de estructuras del sentir. Esta hipótesis lleva en su núcleo (como ya se había mencionado) elementos activos de un pasado; lo que Raymond Williams denomina como "tradición selectiva" la cual, de manera más puntual, se entiende como una determinada fuerza configurativa que, en la práctica, expresa las presiones y límites hegemónicos y dominantes: un medio de incorporación de alta efectividad que se traduce en formas operativas para la creación de una identificación cultural, social y de un determinado imaginario. De la misma forma, en estos procesos, hay determinadas fuerzas sociales que escapan a lo dominante. Los elementos emergentes son aquellos que Raymond Williams considera como esfuerzos provenientes de grupos sociales opuestos o diferentes al dominante y que se encuentran en constante tensión y pugna respecto a lo dominante. Estos elementos se van desarrollando a lo largo de los diferentes periodos históricos y dicha efervescencia suele generar como resultado un nuevo modo de realidad o su eventual incorporación a los regímenes en control. Este proceso de incorporación es también de importante mención en la consolidación del pilar que sostiene las estructuras del sentir pues trae consigo otro concepto clave para dicha hipótesis.

La hegemonía es un concepto clave que no debe pasarse por alto al momento de intentar rastrear o analizar algún fenómeno que involucre a las estructuras del sentir. Como ya se mencionó previamente, existen ciertas fuerzas que escapan y se encuentran

en tensión respecto a lo dominante y a los elementos existentes relacionados con las tradiciones, para ellos, el orden social suele expresar un proceso también en movimiento y siempre en negociación. Este proceso es concebido por Raymond Williams como hegemonía y siempre está en constante renovación, recreación, definición y modificación (Williams, 1977). Ante esto, Williams explica la importancia de referirse a "lo hegemónico" antes de a "hegemonía" ya que esta consideración incluye una naturaleza móvil: admite que lo dominante nunca es dominante en su totalidad puesto que los intentos de resistencia y alteración sobre esta hegemonía conforman su propio sentido vívido; estos elementos son considerados por el autor como "contrahegemonía" y "hegemonía alternativa" y si bien son aquellos que el sistema dominante intenta incorporar son ellos mismos los que definen este sistema. Al mismo tiempo, es importante considerar este concepto ya que la forma activa de esta hegemonía esboza determinadas realidades internalizadas en la práctica y que se crean a través de un vívido juego entre lo dominante y lo emergente. Es así como en el análisis sociocultural de algún fenómeno, el proceso de hegemonía será transversal a su propia expresión y su rastreo se vuelve importante. Para observar la implementación de este término, se pueden mirar las estrategias en Hall (1988) y Peck (2019) quienes rastrean esta hegemonía mediante el establecimiento, la organización y la reproducción de ciertos "temas orgánicos" alrededor de un fenómeno social y la forma en la que estos configuran determinadas formas de vehiculizar prácticas e ideologías.

Pero hay un aspecto que queda impregnando en los diferentes periodos de tiempo alrededor de las luchas y emergencias entre las diferentes formas de concebir la realidad y ese es el de las Estructuras del sentir. En esta hipótesis cultural, se habla que la manera en que se hace sentido en un punto presente por medio de la vinculación de elementos (como la ideología) reconocidos previamente y que se asocian con elementos del presente.

Si bien estos elementos en el estado presente pueden cambiar, los elementos del pasado y del presente se encontrarán siempre vinculados en una consciencia práctica continua y articulada discursivamente con las estructuras del sentir y las diferentes fuerzas sociales y aspectos que los matizan.

Como bien subraya Williams, en muchas ocasiones los individuos pueden no ser capaces de conceptualizar el pensamiento, más siempre son capaces de esa "sensación de cambio"; por tanto, "el sentir" se coloca como la parte nuclear de estas estructuras del sentir y, por ende, en la forma en que nos relacionamos y actuamos en el mundo social; la consciencia de la emoción y la emoción *per se* por su potencial de comunicar sentires

de manera verbal, se convierte entonces en un dispositivo de la forma discursiva de estas estructuras del sentir.

Así, no es sorpresa que la emoción haya sido ampliamente estudiada por diferentes ramas. Este trabajo intenta articular las propuestas que vinculan de manera propicia los diferentes elementos a considerar al rastrear las estructuras del sentir.

En primer lugar, colocamos a Eduardo Bericat (2012) por su consideración y apunte sobre las emociones y su potencial rol en la configuración de diferentes aspectos sociales. Bericat propone dos dimensiones básicas de sociabilidad: en primer lugar, la intercomunicativa (o simbólica) designa a la realidad como "cultura, comunicación y conciencia", las emociones aquí se insertan por su capacidad informativa y expresiva. La segunda dimensión: la interactiva (o energética) la cual representa la parte de la realidad que es "estructura, energía y actividad" y en donde las emociones se reconocen por su naturaleza energética y motivacional.

De esta forma, las emociones se encuentran de manera transversal en todos los procesos que implican las dimensiones de sociabilidad.

Bericat también reconoce tres tipos de emociones: las emociones interaccionales, las grupales y los climas emocionales o de sociedad. Las interaccionales comprenden aquellas relacionadas directamente con las formas en las que los individuos actúan en la estructura social, las grupales son aquellas que forman parte de una acción o momentos sociales en conjunto y el tercer tipo, los climas emocionales o emociones de sociedad, surgen a partir del reconocimiento de acción de la estructura y procesos de la sociedad.

Para determinar estos, es necesario incluir en la mirada determinados procesos y matrices culturales; reconocer que una emoción no actúa de manera asilada sino en constante interacción con otras emociones y entre individuos, que conjugados con la naturaleza energética de las emociones (dimensión interactiva) crean más bien una "energía emocional" que se gesta a partir de una cadena de interacciones previas de dicha conjugación, es decir, de la mezcla entre recursos culturales (matrices, productos, contexto e instituciones) y energías emocionales (Collins, 1981). Esto se teje y hace eco con lo propuesto por Raymond Williams y además con el primer pilar que aboga por la creación de sentido de manera colectiva.

Para articular de manera ventajosa esta propuesta de emociones de sociedad, es importante considerar que las emociones que se gestan a partir de un fenómeno o momento social, si bien tienen un carácter dinámico, también poseen un origen contextual que las organiza dentro de un tiempo social en donde operan usos y acciones de formas

simbólicas, es decir, de elementos que nos permiten expresarnos y comprendernos mutuamente, de modelar la realidad mediante símbolos o palabras (Thompson, 2002) se podría decir, en otras palabras y utilizando los elementos de esta investigación: mediante emociones y productos (música). De esta forma, los procesos de interpretación sobre el ángulo emocional que comprende la lectura de un producto de alcance masivo[3] esbozan una huella de las emociones de sociedad que surge a partir de un producto cultural traducido como nodo activo en una línea temposocial.

Siguiendo esta línea, esta investigación lleva a cabo un ejercicio hermenéutico (capítulo 2 y capítulo 3) para la comprensión y rastreo del campo preinterpretado de estas formas simbólicas mediante el elemento emocional y considerando los tres polos de la hermenéutica profunda planteados por Thompson (2002) en constante interrelación y como piezas clave en la configuración de las estructuras del sentir.

Estos tres momentos de la hermenéutica profunda se entretejen con los elementos principales de las estructuras del sentir: en primer lugar, el análisis sociohistórico toma en cuenta las relaciones históricas de la producción, circulación y recepción de dichas formas simbólicas: la música como fenómeno social contextualizado. En segundo lugar, el análisis formal o discursivo busca comprender la forma interna de las formas simbólicas: como construcciones simbólicas con una estructura articulada específica, es decir, con determinados patrones, rasgos y relaciones que describen a la propia forma y a su contexto de creación. Estas dos primeras etapas se desarrollan en los últimos apartados de este capítulo, se busca indagar en las condiciones de producción, los actores y la narrativa, después se hace un análisis de la música y sus fragmentos más destacados en relación con la primera parte del análisis. De estos momentos hermenéuticos, para el caso de esta investigación, los resultados se utilizan específicamente como coordenadas para el diseño de las fases metodológicas del capítulo subsiguiente.

El último momento de este ejercicio hermenéutico se expresa en el capítulo 3 y surge a partir de la conjugación de los dos primeros en el presente capítulo; permite esbozar las condiciones y rasgos estructurales del fenómeno o forma rastreada, busca la interpretación de lo que la forma simbólica representa para los sujetos que constituyen el mundo social y que participan en el transporte de dichas formas simbólicas y en esta acción, construyen su validación y permanencia (o efervescencia) (Thompson, 2022).

[3] Este carácter de "masivo" de la institución y medios en cuestión es aquel por el cual estas emociones se consideran como parte del tercer tipo propuesto por Bericat.

Esto se lleva a cabo en la fase de los grupos de discusión en el apartado metodológico (capítulo 3).

De esta forma, el ejercicio hermenéutico entre estos dos capítulos se articula de manera ventajosa con el rastreo de las estructuras del sentir al considerar el elemento histórico y la participación de los sujetos como nodos activos en la creación de significado sobre formas simbólicas (productos culturales) y la conjunción de ambos aspectos como formas operativas y conectadas con elementos estructurales de la sociedad; si bien como gramáticas históricas, también como huellas socioafectivas.

Por su parte, es importante considerar que la configuración de dichas huellas se da a través de determinados procesos en donde se combinan e interactúan diferentes actores sociales. Aquí colocaremos el foco en el ángulo emocional que se involucra en el proceso de estos.

La combinación de pensar las energías emocionales previamente descritas con la estructura y dinámica social se vuelve una importante perspectiva a la cual nos podemos acercar desde los trabajos de Jonathan Turner (2008), quien al igual que en esta investigación y los teóricos expuestos en este pilar, propone a las emociones como transversales a los procesos socioculturales. Para Turner, las emociones se pueden considerar desde su implicación en tres diferentes niveles de la sociedad: macro, meso y micro en donde se gestarán estas huellas emocionales previamente colocadas. En el nivel macro se consolidan las instituciones y los sistemas de estratificación sociales. En el nivel meso se encuentran categorías corporativas o categóricas (grupos, organizaciones, comunidades) y para el nivel micro se consideran las relaciones uno a uno o prácticas de naturaleza individual.

Las emociones y sus respectivas intensidades se gestan en los diferentes niveles estructurales que siempre están en constante comunicación. Para este autor, la estructura social se define por patrones de relaciones sociales, por las interacciones de estos niveles y de estas emociones (Turner, 2008). Si la presencia o ausencia de estas emociones determina así la organización de la estructura social, así como la huella y climas emocionales de determinados momentos históricos, esta transversalidad impregna a las emociones de determinada capacidad de acción y/o poder sobre el orden social; lo cual también se conjuga con lo planteado por Williams sobre las estructuras del sentir en el sentido de que estas determinan fuerzas y expresan realidades sociales de los periodos históricos y la realidad preconfigurada de la sociedad.

Dentro de esta transversalidad de las emociones, se parte del concepto de "*time out"* de Klaus Jensen (1991) como piedra angular para la formación de las interpretaciones emocionales de los sujetos. Mediante el proceso individual primigenio exposición-reflexión a las formas simbólicas, se gestan y configuran las emociones que, si bien parten en sí mismas de un campo preinterpretado y en una línea sociohistórica, es este proceso reflexivo, el núcleo que consolida la creación de la realidad que se forma a través de la traducción y apropiación de estos significados; a partir de este, dichas emociones e interpretaciones llegan después a interaccionar en comunidad y así, a transitar los diferentes niveles de la estructura social que a su vez, configuran los entramados ideológicos que las formas simbólicas vehiculizan (Thompson, 2002).

De esta forma, rastrear las emociones en los procesos de interpretación y generación de sentido, su contexto, la forma de articularlas dentro de las prácticas, el nivel donde se originan y su potencial de desplazamiento, brinda una herramienta para la comprensión de las articulaciones, decisiones y períodos históricos que atraviesan las diferentes modalidades y sistemas comunicacionales y que, a su paso, configuran las diferentes dimensiones sociales.

Para cerrar este pilar, se esboza un rincón de inquietud que puede funcionar para futuras concepciones activas de las emociones. Es interesante cuestionarse aún por una forma de relacionar los elementos que implican a la hegemonía y a las luchas de poder que emanan de los elementos afectivos de las estructuras del sentir.

Para esta consideración, se toma la propuesta de Theodore Kemper (2006), quien propone una teoría de poder y estatus de las emociones en donde introduce el concepto de agencia.

La agencia se define como la capacidad de tomar responsabilidad sobre los resultados que conlleva la generación de una emoción. Kemper coloca tres posibles agentes: el individuo, el otro y un tercero. Mientras que los dos primeros se explican por si solos, el tercero implica pensar en alguna abstracción o institución con determinada capacidad de acción sobre la emoción (Kemper, 2006), propuesta que se teje con las propuestas de Williams (1977) y Turner (2008). Brindar a un tercero, o una institución con una determinada agencia sobre las emociones, coloca a estas instituciones en un ciclo de socialización de emociones establecidas o validadas por dicha agencia; implica pensar en lo que Williams proponía al colocar un sistema "dominante" y una hegemonía. La participación de este tercero implica una capacidad de formación y circulación de ideologías hegemónicas que, por su parte, se traducen en un determinado poder y estatus

(Kempler, 2006). El reconocimiento de esta agencia emocional a nivel macro (Turner, 2008) llega a insertarse en los diferentes flujos que intervienen en la dinámica de la estructura social. Es decir, la mirada emocional que construya determinada agencia desde un tercero se entreteje directamente en los diferentes niveles sociales y, por tanto, en las diferentes dimensiones de sociabilidad que aterrizan en lo que se configura como la huella o estructura del sentir con la que la sociedad se dirige, configura y establece sus prácticas en un periodo histórico y en relación con ciertos fenómenos sociales.

2.3 La Industria Cultural como alfiler de realidades

En este pilar se contextualiza a las industrias origen del producto cultural de interés. Este desarrollo se elabora en tres momentos. En primer lugar, se desarrolla el debate alrededor de la industria cultural y las implicaciones sociohistóricas a su alrededor; en un segundo momento, se establecen las particularidades y características que determinan a una institución. Estos dos momentos confluyen en un tercero en donde se elabora el tejido entre ambas concepciones y se concluye con la composición del nodo que representa el lugar de producción de las formas simbólicas sobre las que gira esta investigación.

El concepto de industria cultural ha sido ampliamente debatido y dichas conversaciones tienen su vértice giratorio sobre diferentes contextos y situaciones sociohistóricas desde las cuales se ha enfocado su análisis. En un primer momento, las industrias culturales son espacios que crean, reproducen y sostienen prácticas e intercambios simbólicos. Además de participar en estos procesos, las industrias culturales se vuelven nicho y expresión de determinadas matrices culturales y estrategias interpretativas que (articulando con el primer pilar) sostienen a las comunidades interpretativas; de alguna forma las industrias culturales y las comunidades interpretativas se construyen mutuamente.

Estas industrias fueron por primera vez mencionadas en el pensamiento crítico desde la escuela alemana, puntualmente por Max Horkheimer y Theodor Adorno (1988). Estos autores señalan a las industrias como aparatos de reproducción de los sistemas dominantes, así como la degradación del arte y la cultura mediante estrategias capitalistas. En su desarrollo histórico, este concepto ha sido criticado y nutrido por otros autores. Un importante autor es Walter Benjamin (2003), quien señala estas industrias culturales como aparatos de reproducción del sistema económico y, además, Benjamin hace el significativo aporte de incluir el rol de la tecnología: mediante la tecnología, la

reproductibilidad técnica dirige la comunicación y modifica el discurso. Además, la postura de Benjamin implica un tono optimista para el concepto pues si bien reconoce la tecnología y la participación de esta en las formas en que se construye la realidad, aporta que la expansión de los productos culturales es también una fuente para su circulación y apropiación crítica, es decir, coloca a los individuos con una capacidad activa y crítica. Benjamin también gira la reflexión hacia los sentidos (que se vincula con esta investigación), propone un *sensorium* como un concepto que relaciona un proceso en el cual las herramientas técnicas se vinculan con cambios que resultan en una alteración sobre las formas en las que se concibe la realidad, en la relación entre percepción y entorno. Este concepto es interesante pues al relacionar este tipo de cambios, conlleva la consideración de elementos tanto históricos como biológicos (Reina, 2022). De esta forma, el concepto de industria cultural ya empezaba a relacionarse con elementos afectivos y estructurales.

Por su parte, otro teórico de la industria cultural, Edgar Morín, proponía que la industria cultural significaba mecanismos, operaciones y filtros mediante los cuales las creaciones culturales se transformaban en necesidades comerciales, en producción (Vidal, 2010).

Por su parte, Martín-Barbero (1991) coloca la participación de las industrias culturales en la conformación de hechos y procesos culturales históricos; al mismo tiempo, les reconoce un papel político por su capacidad de desplazar la creación cultural hacia la producción industrial masiva y su conformación como y en matrices culturales.

Siguiendo a Martín-Barbero, la industria cultural responde a demandas colectivas sobre un imaginario cotidiano más grande para poder enfrentar diferentes condiciones de vida; así la industria cultural se vuelve medio de comunicación e interacción entre contextos, realidades e imaginarios.

Como se puede apreciar dentro de su trayectoria histórica, el concepto de industria cultural se ha tejido de manera significativa con áreas económicas, políticas y la capacidad de acción que estas conllevan.

Esta inminente articulación expone una arista más del tejido conceptual de este pilar. Para esbozar dicha arista, es preciso colocar la propuesta de principios estructurales de Anthony Giddens, quien explica una institución como una compleja articulación que funciona como espacio y expresión de un conjunto de prácticas establecidas en un espacio-tiempo que funciona como una especie de "ligazón" a los sistemas sociales que componen la estructura social y son parte de lo que consolida su propiedad sistémica

(Giddens, 1984, p.54). Hasta ahora, la trayectoria del concepto de industria cultural aquí planteada devela esta articulación o "ligazón" de la industria cultural con los sistemas sociales de la estructura social.

Dos teóricos pueden ayudar a esclarecer la lógica de la consideración de industria cultural como institución. Sin dejar de recordar los productos culturales que toman los críticos de la industria cultural como materia prima para sus estudios, esta materia primera en un primer lugar como un conjunto de símbolos o palabras, tiene la finalidad de ser socializada y con esto, crear canales de comunicación e interacción entre los sujetos involucrados en dicho intercambio, es decir, lo que John B. Thompson considera (y previamente se colocó en el primer pilar) como formas simbólicas.

La capacidad de estas industrias de producir, circular y modificar formas simbólicas las coloca con un cierto campo de acción que Thompson relaciona con las particularidades de una institución.

Acorde con Giddens, para Thompson, las instituciones constituyen un conjunto de reglas, recursos y relaciones con persistencia en el tiempo y extensión en el espacio. De esta forma, las instituciones tienen la capacidad de organizar la vida y la realidad de los individuos mediante la producción, acumulación y circulación de recursos, en este caso, de formas simbólicas, que se traducen en formas de poder (Thompson, 1998). Thompson coloca cuatro formas de poder: en primer lugar, el económico se refiere a la generación de bienes, en segundo lugar, desarrolla el poder político como la capacidad para coordinar individuos, el tercero implica un poder coercitivo que gira en torno a la capacidad de aplicar fuerza física y un cuarto como poder simbólico. Si bien el autor señala que estas cuatro formas de poder se pueden empalmar entre sí, la cuarta forma involucra de manera puntual la producción, transmisión y recepción de las formas simbólicas y es justamente mediante estas, que los individuos moldean sus acciones y decisiones; el poder simbólico toma un gran volumen transversal de importancia en diferentes ángulos de la vida social. Y es precisamente este gran volumen otra de las características interconectadas. Esto es algo fundamental que señalan tanto Thompson, como Klaus Jensen. La capacidad de alcance, más que marcar un alcance fijo, marca una disponibilidad de contenidos: la industria cultural no solo se transforma en una institución sino en un medio masivo (Thompson, 1998). Escalado al fenómeno de lo masivo, es preciso determinar las consideraciones de este mismo. Para Thompson, un medio de comunicación de masas implica la fijación, reproducción y transmisión del contenido simbólico, la creación de bienes para el consumo (valoración económica de los bienes

simbólicos) y la reestructuración tanto de un flujo de recepción de dichas formas simbólicas como del espacio tiempo en las que estas se producen y circulan.

Consideradas estas instituciones como medios que implican una participación (y creación) inminente de flujos comunicativos, Klaus Jensen propone los términos *time-in* y *time-out* para explicar la manera en que estos contenidos se incorporan dentro de la cultura: en un primer momento, desde la interacción directa (time-in) en donde los individuos están en contacto con los contenidos expuestos, configuran y socializan prácticas alrededor de dichos productos. En un segundo momento, deviene la capacidad reflexiva fuera de contacto directo (time-out) (Jensen, 1995) esta consiste en la apropiación de los contenidos y la incorporación de las interpretaciones (resultantes del primer contacto) en otras prácticas ajenas al contenido y en otras áreas de la vida tanto personal como social. Las instituciones tienen la capacidad de diversificar discursos, interpretaciones y formas de exposición que implican cuestiones de poder e identidad cultural. Por tanto, al conformar el flujo simbólico de la vida cotidiana, estas instituciones y sus contenidos tienen el potencial de incidir dentro de las agendas y prácticas sociales, potencia que las convierte en instituciones-para-pensar-con (Jensen, 1995).

La comunicación de masas en las que estas instituciones participan implica pensar en que son, de manera inherente, generadoras de múltiples rutas de significación en y desde la cotidianidad.

Estas industrias-instituciones vienen gestando su relación con la tecnología desde Benjamin, es en el contexto de la emergencia tecnológica que esto es mucho más latente. Dicho ángulo aunado a su capacidad de transmisión a niveles previamente explicados ha marcado un engrosamiento del concepto de industria cultural y para establecer con mayor claridad su carácter institucional, es preciso añadir este polo a la mirada. Si bien el recorrido y delimitaciones históricas del concepto de industria cultural nos permite formar una visión sobre la raíz y materiales con los que nace el producto que se propone estudiar como generador de significaciones, toda raíz, es tan solo la base para una especie de mayor tamaño. Para el caso de esta investigación, la especie aumentada (contextualizada) se coloca como “industrias culturales mediáticas”.

La conjunción de los medios y las tecnologías marca un hito importante en las condiciones comunicacionales, tanto que ya es difícil pensar en alguna esfera de la vida que no pase a través de los medios. Los medios (entendidos como dispositivos tecnológicos, de información, organización y comunicación) toman acción en su potencial de mediatizar procesos sociales e institucionales (Lundby, 2009). Las

interacciones y procesos sociales que suceden ante (y con) los medios es justamente lo que Martín-Barbero señala al referirse a la mediatización como parte de matrices de comunicación, cultura y hegemonía. La mediatización estará ínfimamente conectada con los cambios, relaciones y prácticas tanto sociales como culturales e institucionales.

Con esto, es importante concentrar un poco el foco hacia los medios, como bien señala Stig Hjarvard (2008) la sociedad contemporánea se encuentra permeada por los medios a un nivel en que es imposible pensar en ellos como separados de las instituciones de cualquier índole. Según este autor, los medios desatan un proceso estructural dual en donde los medios se han incorporado en la operación de otras instituciones social y al mismo tiempo ellos mismos representan una propia institución.

Esta institución de los medios ha permeado las interacciones entre individuos, la definición de los eventos sociales, el ejercicio de la comunicación y hasta la definición de de los territorios de interacción. Hjarvard apunta tres ángulos interesantes: la extensión de la capacidad de acción de los individuos en diferentes espacios y simultáneamente, la capacidad de modelar las interacciones para uso personal y la modificación de las relaciones y normas entre participantes (Hjarvard, 2008, p.123). Además, de la mano de teóricos como Benedict Anderson y Nick Couldry, Hjarvard apunta la forma en la que los medios han elaborado categorías para interpretar el mundo y que, con el paso del tiempo, estas instituciones se han colocado como una especie de sistema judicial productor de patrones simbólicos que inciden en un nivel cultural y así, configuran los marcos conceptuales con los cuales se apropia la realidad (Hjarvard, 2008, p. 127-128). La técnica y la tecnología que ya apuntaba Benjamin, se hace latente en esta sociedad contemporánea. Schulz (2004) propone cuatro procesos para pensar en el rol de los medios en la sociedad: extensión (comunicación más allá del tiempo y el espacio), substitución (desplazamiento), amalgamación (penetración de los medios) y adaptación (de parte de los individuos). Se hace visible la forma en la que los medios van modificando y configurando nuevas prácticas en la sociedad y la cultura.

Entre los medios y la industria cultural existe una conjugación que potencia el rango de acción de las partes. Una vez más utilizando a Schulz, podemos colocar la manera en que la industria cultural como institución, se ha fortalecido. Schulz propone tres funciones principales de los medios: de relevo, semiótica y económica (Schulz, 2004).

Si bien podemos comprender las últimas dos como inherentes y comunes entre ambas fuerzas, la mancuernilla principal que puede enriquecer la consideración de las

industrias culturales como parte del plano mediático es la función de relevo. La industria cultural ahora trasciende tiempos y geografías, funciona como puente entre distancias culturales y sociales; lo cual fortalece su naturaleza masiva. Al mismo tiempo, esta se adapta a canales y técnicas de creación simbólicas. La participación en conjunto con los medios de información y comunicación ha representado un importante aumento de canales para la transmisión de las formas simbólicas y prácticas derivadas de las ahora industrias culturas mediáticas. Esta conjunción las coloca como productoras de un impacto económico y de camino, en poder económico.

Así, se atribuye una capacidad distintiva de las instituciones que exponía Thompson: las instituciones dan forma a campos de interacción y crean posiciones dentro de estos mismos (Thompson, 1998). La institución mediática cultural, al penetrar una gran cantidad ángulos de la vida social, se vuelve el mayor exponente de esta forma de poder.

La última reflexión de este pilar se deposita en el escenario que se arquitecta a partir de esta conjunción medios-industrias culturales. La emergencia de los espacios digitales ha configurado nuevas prácticas comunicacionales en donde constantemente se disparan contenidos y detonan gramáticas sociales. Estas conversaciones subrayan varios puntos: el papel activo de las audiencias o comunidades interpretativas (la semiosis social potenciada con la evolución sociotecnológica), el poder simbólico y la circulación que adquieren los contenidos culturales; lugar en donde la industria cultural toma participación como productora y moduladora pero también las comunidades. Así, con la inclusión de los medios y la condición sociotecnológica es posible mirar de manera mucho más delineada la coyuntura entre industria cultural y comunicación de masas.

2.3.1 El edificio del ratón musical

La expresión y operación del segundo pilar en instituciones contemporáneas se puede ver tomando como ejemplo de industria cultural a *The Walt Disney Company.*

The Walt Disney Company (WDC) nace en el año de 1923 cuando los hermanos Walt y Roy O. Disney inician una asociación llamada “the Disney Brothers Cartoon Studio” que más tarde pasa a convertirse en “The Walt Disney Company”, título que designa como creativo principal al menor de los hermanos: Walt Disney.

Después de una pérdida de derechos sobre el primer personaje de Walt Disney llamado “Oswald, the Lucky Rabbit” en 1927, nace el enigmático personaje que hoy es la imagen principal de la industria: Mickey Mouse. El clásico ratón aparece en tres cortometrajes titulados: “Plane Crazy”, “Gallopin’ Gaucho” y el tercero, nace especialmente después de reconocer una necesidad de incorporarse a las competencias técnicas que otras compañías comenzaban a utilizar: “Steamboat Willie” resulta ser una completa novedad en los productos animados al incluir **sonido** en su producción. Actualmente, los primeros segundos de este cortometraje aparecen como el sello Disney al principio de las películas animadas de la industria.

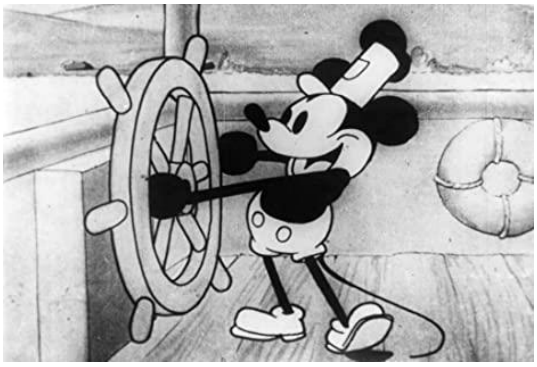


Ilustración 1. Cuadro principal de "Steamboat Willie", 1928 (Aguilar, 2022).

Steamboat Willie y Mickey Mouse le dan al estudio el primer contrato con Columbia Pictures para producir más cortos. El contrato cubría $5,400 dólares y más tarde aumentó a $13,500 para cada corto (Wasko, 2020). De esta forma, con el éxito que el nuevo formato otorgó a la compañía, comienzan a producir más cortos con sonido, música e imágenes con la finalidad de crear entornos y emociones. Algunos que se pueden mencionar son “Flowers and Trees” y “Silly Simphony”, cuyos éxitos alcanzaron premios de la academia y un monto de aproximadamente $125,000 dólares.

Es hasta el año de 1936 que el estudio comienza a trabajar en su primer largometraje, el cual tuvo un presupuesto de $150,000 dólares. “La Bella Durmiente y los Siete Enanos” fue fuertemente criticada, puesto que no se acostumbraban las producciones animadas de larga duración. La película logró un premio de la academia en 1939, múltiples reestrenos y alrededor de una ganancia de $40 millones de dólares. Esta readaptación del clásico de “Blancanieves” de los hermanos Grimm (1812) tiene un formato de *operatta*[4] creado por Frank Churchill (Flowers and Trees), Leigh Harline y

[4] El término de *Operatta* se refiere a una producción en donde la música conduce la narrativa.

Paul J. Smith. La película es considerada una de las tres películas más taquilleras antes de la Segunda Guerra Mundial (Fonte, 2018).

Con el éxito de esta producción, la compañía se muda a Burbank, California, en donde empiezan a expandir sus departamentos y procesos de animación.

Como se puede resaltar, WDC siempre ha entretejido sus producciones con toques de diferentes ramas artísticas. Continuando con la hebra sonoro-musical, WDC produjo el largometraje "Fantasía" (1940) en donde se introducían y presentaban algunas piezas de música clásica de compositores como Claude Debussy y Igor Stravinsky.

Para los académicos que estudian esta industria cultural, esta época entre 1930 y 1940 se le conoce como the *"Golden Age"* (Era de Oro), en donde sobresale el uso del marketing y la tecnología aplicada a la animación. Además de esto, es en la década de 1940 en que se vuelve evidente la misión pedagógica-colonialista de WDC. Las producciones de "Al Sur de la Frontera" (1942), "Saludos Amigos" (1943) y "Los Tres Caballeros" (1945) marcaron la intención de la industria cultural por profetizar y establecer valores de cuidado personal, hábitos y percepciones de lo social (Cartwright & Goldfarb, 1994). Para ilustrar eso, se realizó un ejercicio sobre los complejos de visualidad que configuran la mirada, una "Disneyficación de Latinoamérica" que la compañía esboza sobre las culturas dentro de este territorio y que va a lo largo de una línea del tiempo que inicia con la producción de "Al Sur de la Frontera" de 1942 hasta la más reciente producción del 2021 "Encanto" (Anexo 1). Bajo el periodo de Nelson Rockefeller y John Hay Whitney, la intervención de Disney en el plano colonialista se vio acentuado. Dicha mancuerna de actores consideró a los productos animados como elementos clave para la creación y expansión de medios "amigables" que más adelante se podrían utilizar como mensajes de autoridad cultural que dotaran al gobierno de Estados Unidos con determinado poder sobre otros países (Cartwright & Goldfarb, 1994). Misión que continúo hasta el periodo bélico, en donde la industria también asomaba su ángulo pedagógico desde el interior de las trincheras mediante productos para los soldados dentro de la guerra.

Después de los periodos de guerra (o "Periodo Bélico", según las categorías académicas), WDC regresa a los largometrajes animados con "La Cenicienta" (1950). Una vez más WDC readapta un cuento clásico, esta vez del autor Charles Perrault. La Cenicienta marca la pauta para la apertura de del departamento de Walt Disney Music Company (WDMC) y la compañía discográfica Disney Records. Además, se comienza a utilizar la técnica de "lienzo profundo" para crear entornos y movimientos 3D. "La

Cenicienta" forma parte de los largometrajes animados recreados en acción real en el año 2015.

Es importante resaltar que es en este periodo ("Silver Era" o "Era de Plata") en donde se comienza a visualizar de manera más notoria las readaptaciones de narrativas de cuentos de hadas (Anexo 2). Dice Jack Zipes que esto es alarmante ya que otorga a Disney un determinado control y ofusca a los autores clásicos de tal manera que los niños y adultos llegan a relacionar a los cuentos clásicos directamente con Walt Disney (Zipes, 1996 en Pallant, 2013).

A la par de la evolución de los largometrajes animados, WDC comenzó a involucrarse en el reciente fenómeno social de los años cincuenta y sesenta: la televisión. La compañía se hizo un lugar rápidamente en los medios televisivos. El formato de la televisión les permitía "reciclar" sus contenidos y alcanzar a un mayor número de consumidores. La dinámica con las compañías televisivas, en especial con ABC, le permitió a WDC comenzar el proyecto de sus parques temáticos. ABC invirtió $500,000 dólares a cambio de 35% de las acciones. Walt Disney formó la compañía WED Enterprises y el parque temático abrió sus puertas el 17 de julio de 1955. La televisión sirvió como un vehículo para invitar a la audiencia a las instalaciones de la industria. Por el mismo año, la compañía creó Buena Vista Distribution con la finalidad de mantener el control y la circulación de sus productos.

Esta expansión le permitió a WDC alcanzar audiencias a nivel global, Wasko (2020) nos dice que para el año 1954, al menos un tercio de la población mundial había visto alguna película de Disney. Para el año de 1965, WDC reportaba $11 millones de dólares (Wasko, 2020). Según estadísticas de Themed Entertainment Association (TEA) y AECOM, tan solo en el 2017, Magic Kingdom en Lake Buena Vista, además de ser el parque más visitado, contó con aproximadamente 20,450,000 visitantes; seguido de Disneyland en Anaheim, California con 18,300,000 visitantes. Actualmente, WDC cuenta con dos parques en California, seis en Florida, dos en Tokio, dos en París, uno en Hong Kong y uno en Shanghái. Los parques temáticos de WDC ocupan los nueve primeros lugares como los parques temáticos más visitados (TEA, 2017).

Ante el fenómeno de la televisión, recirculación de material y el parque temático, los estudios animados entraron en un periodo de pausa. En el año 1966, WDC sufre la pérdida de su fundador Walt Disney a causa de cáncer de pulmón. Con la muerte de Walt Disney, el estudio de animación pasa a manos de "Disney troika" compuesto por Roy O. Disney, Donn Tatum y Card Walker. El periodo de troika produjo películas como "El libro

de la Selva" y "Los Aristogatos" aunque en cuestiones técnicas se dedicaban únicamente a vigilar las producciones, por esos años, tan solo un 45% del ingreso de la compañía se generó de los largometrajes; gran parte de los ingresos se daban desde los parques temáticos.

En el año de 1971, Roy O. Disney muere y con su muerte, el estudio de animación se perfilaba hacia el mismo destino. La animación de la compañía entra en una larga crisis en donde las técnicas, materiales y contenidos eran "reciclados" (Pallant, 2013) como se puede ver en el caso de escenas de "Bambi" utilizadas en "La Espada en la Piedra".

La decadencia del estudio de animación en este periodo se puede ver expresada en la producción de "Las aventuras de Bernardo y Bianca" (1977), la cual inaugura un enorme lapso de sequía en el estudio de animación. Sus mejores animadores se fueron del estudio y sus principales fundadores habían fallecido. Es hasta 1981 que se produce "El Zorro y el Sabueso" aunque se con bajos presupuestos que generan una baja calidad de efectos y de la animación en general. Este periodo de crisis en el estudio de animación generó pérdidas de $40 millones de dólares.

Con la evolución de la industria cinematográfica externa, los rechazos de producciones como "E.T. El Extraterrestre" y "Indiana Jones y los cazadores del Arca Perdida", la partida de muchos de los animadores de la compañía, los productos de baja calidad, WDC se encontraba en la peor de sus facetas.

En 1984, la compañía de Texas Bass Brothers invierte $500 millones de dólares en Disney, lo cual genera una restructuración en sus mandos. Frank Wells, Jeffrey Katzenberg, Helene Hahn y Michael Eisner toman el control de WDC. Michael Einster termina logrando una conjunción entre los productos de WDC (el parque Magic Kingdom representó un gran porcentaje en el rescate de WDC), su imagen (Michey Mousen en diferentes presentaciones) y diferentes medios (por ejemplo, exposición en McDonalds).

Uno de los cambios que Eisner persigue, es el regreso hacia la televisión y del estudio de animación. Después de la producción de "¿Quién engañó a Roger Rabbit?", producto que, a pesar de que WDC se vio envuelta en problemáticas referentes a derechos de autor (tal como el caso inicial de "Oswald, The Lucky Rabbit"), dibujó el comienzo del exitoso regreso del estudio de animación.

El periodo entre 1989 y 1999 representó una etapa de "Renacimiento" en todo WDC y sobre todo en el estudio de animación. Las producciones cinematográficas de este periodo establecieron un marco para los siguientes largometrajes que duraría más de una década. De este periodo sobresalen "La Sirenita" (1989), "Bernardo y Bianca al rescate"

(1990), “La Bella y la Bestia” (1991), “Aladdín” (1992), “El Rey León” (1994), “Pocachontas” (1995), “El Jorobado de Notre Dame” (1996), “Hércules” (1997), “Mulan” (1998) y “Tarzan” (1999) (Pallant, 2013). De estas películas, es interesante resaltar que el 40% son una readaptación de diferentes obras literarias. Si bien el uso de la música en este periodo es predominante, dos de estas películas actúan como parteaguas de un retorno hacia el uso de la música.

En ambos filmes se percibe la creación de una atmósfera musical específica que acompaña cada momento de la narrativa, formato que se ha replicado en producciones actuales como es el caso de Encanto y Frozen (The Numbers, 2022). Así, se puede observar un patrón en el que el formato musical es una de las herramientas que elevó los ingresos de la compañía después de un periodo oscuro de bajas.

Por esta razón, en este trabajo, se persigue una articulación entre la narrativa y el elemento musical por considerar esta mancuerna operativa en momentos tanto internos como externos de la narrativa y así, como el vehículo de temas orgánicos (Peck, 2019); además, por su capacidad de ordenar estrategias destinadas a la audiencia y delinear la huella de dicho producto.

Se va a enfocar la atención hacia el uso de los momentos musicales que rodean y fortalecen dicha narrativa, en vista de que se consideran estos como indicadores que se pueden extraer del producto visual e insertar en una serie de prácticas sociales que ayudan a moldear la huella del producto y que simultáneamente se tejen con las emocionales resultantes. El encuadre de ambas películas se colocará desde tres ángulos: producción, narrativa-musical e indicadores musicales. En la sección de producción se teje el contexto histórico de donde surge cada producción, así como los actores y panorama sociocultural principal en torno al filme.

En el segundo momento se traza la narrativa general articulada con los momentos musicales cardinales dentro de la narrativa; en el tercer apartado se abordará de manera breve, con la guía de un diseño sobre música y emociones, las estructuras musicales que se colocan con mayor énfasis dentro de las producciones, esto bajo tres criterios principales:

- La reproducción de estos fragmentos los coloca como brújulas potenciales de reconocimiento del producto y así, como “huella musical” de cada uno de los filmes. Estos fragmentos enfatizan, dan continuidad y activan determinados lazos de memoria (Hecker, 1984). Al mismo tiempo, estos fragmentos permiten el esbozo de un mapa de reconocimiento para las

audiencias y de esta forma, permite observar si el énfasis de uso de dichos fragmentos configura una determinada relación emocional sobre el conjunto música-producto. (Martínez-Rodrigo & Segura García, 2011).

- Localizar los fragmentos con mayor reproducción y con mayor número de rescoldos esparcidos a lo largo del producto permite un listado de las principales herramientas musicales que funcionan como columnas sonoras del producto; las coloca como elementos de naturaleza transversal y mutable al producto visual y con el potencial de incorporación independiente en otras prácticas externas al producto. Así, estas se pueden transformar en símbolo representativo que se convierte en lugar de encuentro y reconocimiento de etapas o momentos específicos (Reguillo, 2000; Martín-Barbero, 1992).
- Al predominar en el producto, estos fragmentos generan una relación, contención y expresión de eventos activos y estativos dentro de la narrativa (Fisher, 1987; González et al., 2023). Es decir, se toman los fragmentos musicales por su participación clave en momentos de la narrativa que contienen eventos de acción (como bien lo pueden ser los grandes números musicales) y los que desarrollan y contienen elementos pertenecientes al espectro cognitivo (como los números musicales en donde se describe las características del personaje) (Sellnow, 2018).

Antes de proceder al análisis y exposición textual de las estructuras predominantes, es importante colocar el mapa del espacio musical-emocional de Patrik Juslin ya que con base en este modelo se categorizarán las emociones que corresponden a las estructuras del análisis. Este modelo se coloca en esta sección únicamente para relacionar la creación del producto cultural desde la industria; se profundizará en la cuestión emocional en el tercer pilar.

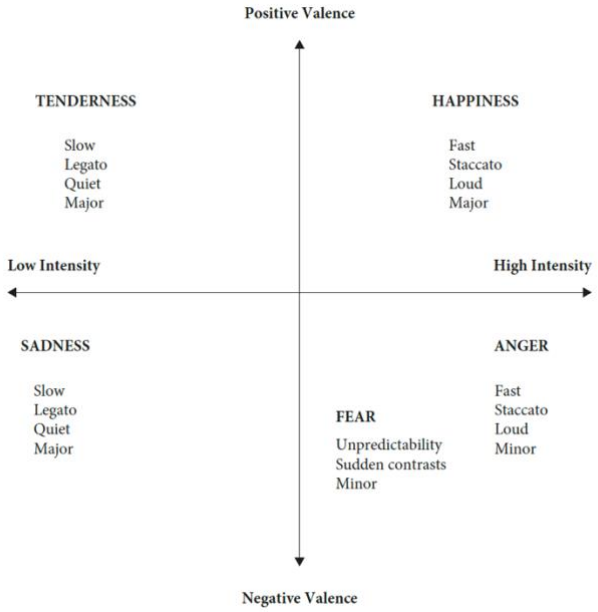


Ilustración 2. Mapeo de espacio emocional de Juslin (tomado de Spitzer, 2020)

Con este mapa, se procederá a relacionar la estructura musical con la emoción correspondiente en las tablas de características bajo los siguientes indicadores de colores:

Tabla 1. Indicadores de emoción

Ternura/Sensibilidad	
Felicidad	
Tristeza	
Enojo	
Miedo	

2.3.1.1 La Sirenita

Producción

El caso de "La Sirenita" marca una pauta importante en cuanto a formato de largometraje animado. En primer lugar, la historia es una resignificación del cuento de Hans Christian Andersen "Den lille havfrue" desde donde se pueden encontrar diferencias respecto al núcleo de la narrativa. Los cambios usualmente más subrayados son aquellos que se

refieren al trazo de un imaginario que en sí mismo expone, mediante la visualidad, los valores orgánicos de WDC: personajes blancos, clase media y apegados a un sistema patriarcal (Wasko, 2020) además, en el cuento original, la sirena persigue la inmortalidad, la transformación de sirena a humana es dolorosa y en el final, muere. Las diferencias en la narrativa también logran su adhesión al marco narrativo de las películas bajo el esquema Disney, en donde se aplica un formato de "travesía del héroe" o "viaje circular" que corresponde a la victoria ante problemáticas externas al protagonista y que propician un nuevo equilibrio. Dichas narrativas alimentan el propósito de reunir audiencias alrededor de determinados valores e ideologías como lo son la ética laboral, el optimismo, el individualismo (Wasko, 2020). Entre las convenciones de estas narrativas se pueden nombrar la reafirmación de comunidades (como la familia y la amistad), el protagonismo de un personaje, la marcada mención de "lo incorrecto", la nula presencia de temáticas adultas y el final victorioso (Brown, 2021).

Mucho se ha criticado sobre la narrativa machista de la producción, pero bien, reducir la trama a esta crítica es vilificar muchos otros sentidos. En primer lugar, se tiene la clara separación de territorios: el colonizador y el colonizados, la superficie y las profundidades. La otredad que se separa y que es consciente de su propia marginación y ha aprendido a vivirla. Basta echar un vistazo al contexto de la producción para comprender las perspectivas. La Sirenita nace en un contexto en donde la lucha feminista iba tomando fuerza en su territorio de origen (Estados Unidos); refleja las tensiones por el acceso y las negociaciones que debían hacer las mujeres para lograr ser tomadas en cuenta por el sistema dominante (Sells, 1995), en primer lugar, Disney, llega a mostrar lo que se requería en dicho contexto (un gobierno dirigido por Ronald Regan) para acceder a los privilegios y derechos que concedía el estado: deformar, deformar cuerpos, deformar ideales.

De la misma forma, la trama deforma los deseos originales de la sirena para ajustarlos a una sociedad heteronormativa y patriarcal, sus deseos de pertenecer a esa sociedad son sustituidos por un deseo de acompañar a una figura masculina, precio inevitable en ese momento para formar parte del sistema dominante. No obstante, La Sirenita funciona como una expresión de cláusulas y al mismo tiempo, de esperanza. Las cláusulas se pueden ver expresadas, (además de en el constante juego de malabarear las condiciones de subjetividad, discurso y corporeidad para pertenecer) en la fuerte figura femenina marcada en la trama: Úrsula, la villana. Úrsula se asocia con el exilio de lo femenino por haber actuado contra un determinado sistema. Sells (1995) remarca la

pertinencia de la forma del cuerpo de la villana, un pulpo, como una medusa invertida. Ariel llega a interactuar con este personaje, quien le enseña determinados aspectos sobre el género, punto de vista acorde con la administración de Ronald Regan. Úrsula instruye a Ariel en los requerimientos de entrar al sistema: el género como *performance*, el poder del discurso y la forma en la que éste se omite para las mujeres: "allá arriba es preferido que las damas no conversen a no ser que no te quieras divertir, verás que no logras nada conversando" menciona la villana.

Al final, Ariel pasa por lo que muchas mujeres estaban pasando en el contexto de producción: una negociación entre su poder de discurso y la inclusión en un sistema. De cualquier forma, Ariel es expuesta a esos "polos prohibidos" de la femineidad. El final de la película también es de importante mención pues se desarrolla en una cadena de eventos que aluden al sistema de producción: Úrsula triunfa en su misión, la cual se rematada por una herramienta imaginaria que alude al sistema regido por ideales machistas, aumenta su tamaño con una corona que de igual forma es de fácil asociación al contexto y finalmente, la propia villana es atravesada por un mástil de igual asociación. La femineidad atraviesa negociaciones y reglas constantes de la producción.

Antes se mencionaba que La Sirenita alude también a un grito de esperanza y esto se coloca por los eventos entre Ariel y su voz (herramienta del discurso) que en una escena de la película es "robada" en medio vuelo por el ave. Mediante la acción del robo, Ariel recupera su voz y este suceso es parte del final: la recuperación del discurso. La esperanza gira en torno a que las vivencias y el contacto cercano a la femineidad conduzca a Ariel como fiel representante y fisura del sistema en el que, mediante las propias negociaciones, ahora ella forma parte, pero ahora, con un nuevo poder discursivo.

La Sirenita se estrena en el año de 1989, en un contexto en el que las películas animadas no figuraban entre las más vistas del año, pero, aun así, la producción logró entrar en dicha lista (Box Office Mojo, 2023). Además, la película nace dentro de un contexto en el que la modalidad digital comienza a florecer y con esto, los formatos de las reproducciones de los contenidos cinematográficos. Disney se consolidó entre las empresas dominante de la época mediante la circulación de sus productos en formatos digitales como lo es la televisión y el DVD (Holmlund, 2008); además, dentro de las tecnologías directas del contenido, los efectos especiales iban tomando mayor importancia, WDC implementó la técnica de CAPS (Computer Animations Production System) para la elaboración de esta producción. Aunado a la revolución tecnológica que se gestaba en la industria cinematográfica, WDC empezaba a colocarse como un gran

titán industrial estadounidense, según Knowlton y Sheeline (1989), detrás de los personajes de Disney y mediante apelar las emociones de las audiencias que se enfrentaban a realidades difíciles, se iba corrompiendo la cultura popular.

Sin duda, la decisión que sobresale en la producción de este cortometraje (a pesar del auge de la visualidad en el que se encontraba la sociedad), es el papel que se le otorgó a la música. Jeffrey Katzenberg, el entonces director del estudio de animación de WDC, contrató al letrista Howard Ashman quien, por su parte, reclutó al compositor Alan Menken por su previa colaboración en "The Little Shop of Horrors" (musical). Pronto, Howard Ashman y Alan Menken tomaron control de grandes decisiones dentro del largometraje como la narrativa y el carácter de los personajes.

Ashman se convirtió en escritor de diálogos y coproductor (Fonte, 2018), por otra parte, la animación se construyó en función de la música de Menken. El material sonoro de este largometraje forma y dirige el entorno completo. La película alcanzó los $211 millones de dólares y fue aclamada con diversos premios (fue la primera película del estudio animado que recibió estos honores desde 1977), recibió dos Oscar, cuatro Globo y dos Grammy. El largometraje se expandió con la llegada del video y la comercialización de sus diversos productos derivados, produciendo series de televisión, obras de teatro y por supuesto, en su formato de video casero. A un poco más de treinta años de su estreno, esta película fue readaptada en una versión formato *live action* con importantes cambios referentes a la imagen de los personajes. Situación que causó revuelo en las audiencias, conversaciones y discusiones en diferentes espacios socio digitales (Castaño, A, 2022) por tanto, esto refleja la manera en la que la memoria y las emociones que esta producción emana en la audiencia, continúan siendo un aspecto activo. A pesar de esto, es interesante poner énfasis en que las marcadas críticas y polémicas giraron únicamente alrededor de la imagen, siendo la música así, un elemento pedal de la producción.

Narrativa-musical

La narrativa final de La Sirenita sigue la trayectoria de Ariel, una sirena adolescente con espíritu inquieto y curioso por la vida en la superficie. La Sirena protagonista es la menor de seis hermanas, hijas del Rey Tritón. La figura paterna que se desarrolla en la narrativa es una figura de porte severo pero que, a través de esa severidad, se pretende un padre "cariñoso" y preocupado por el bienestar de sus hijas, un bienestar que equivale a

continuar una línea establecida de valores e ideologías (en determinados lugares y con determinadas prácticas)

Ariel, es la que muestra la relación más tensa con la figura paterna. Además del espíritu juguetón y curioso, Ariel es musical, se distingue por su voz y lo mucho que se le reconoce por esta misma. Este acento en la relación de la protagonista con la música se puede ver en la primera canción de la película, en donde las hermanas se presentan cantando y en la canción, también se comienza a mostrar el contrapunto que representa Ariel respecto a su familia. Llama la atención la completa ausencia de una figura materna, sin embargo, toda la familia de la Sirena es del sexo femenino a excepción del padre y los amigos de la protagonista: Flounder, un pescado y Sebastián, un cangrejo caribeño. Sebastián es de importante análisis en la narrativa pues este tiene un importante cargo dentro de la dinámica real: el compositor de la corte y fiel consejero del Rey Tritón. Una alusión que ya dibuja una importancia de la música en la dinámica de la narrativa.

Siguiendo la línea de los personajes, otra mención importante e interesante hacia el sexo femenino recae en el personaje antagonista. El personaje villano es del sexo femenino, Úrsula, quien coquetea con la idea de estar relacionada con la familia real, pero haber sido exiliada por algún motivo desconocido (quizá por representar la femineidad prohibida).

El inmenso deseo de Ariel por experimentar la vida en la tierra se narra en la emotiva canción “Parte de él”. “Parte de él” encuadra momentos clave en la narrativa, un momento que en palabras de Sellnow (2018) se coloca como un evento estativo, ya que describe la forma en la que Ariel vive un constante conflicto con los ideales de su padre y la forma en la que sus múltiples constricciones ideológicas le impiden explorar el mundo y la encarcelan en otro del que ella está fastidiada.

Esta inquietud por lo desconocido se agudiza tras un breve accidental encuentro con “el príncipe” en donde la voz y la música se vuelven el elemento que articula el reconocimiento entre el príncipe y la sirena, pues ella canta una variación de la misma canción (Parte de él) en dos momentos: cuando lo rescata de una muerte inminente y al observarlo desde el océano. En suma, se habla de la repetición de una estructura musical en tres momentos activos (Sellnow, 2018) en la narrativa.

En ese momento la narrativa transforma los deseos iniciales de la Sirena y los dirige hacia la obtención de la atención y el afecto del príncipe. Sebastián, el cangrejo, desarrolla un número musical en el que expone la situación de vivir bajo el mar. A través

de las notas y el estrafalario número musical, los habitantes marinos intentan persuadirla para que permanezca bajo el mar.

Después de dicho cruce, Ariel tiene un fuerte roce con su padre sobre la vida en tierra y, con el rencor y una visible impotencia acumulada, Ariel acepta la ayuda de la bruja del mar quien, mediante una canción persuade a Ariel para firmar un contrato en donde le ofrece transformarla en humana y pide su voz como moneda de cambio (situación que al mismo tiempo refleja cuestiones de producción). El detalle de la voz vincula la narrativa con lo previamente estudiado por Fought y Eisenhauer (2016), quienes subrayan la tradición de las películas de las princesas de Disney en donde se suele otorgar un porcentaje menor de capacidad de discurso a las protagonistas femeninas. En la canción, Úrsula esconde su engaño enfatizando acciones de bien que ha hecho para ayudar para después pasar, en la misma canción, a describir los términos y condiciones del trato. Ambas intenciones de la pieza musical colocan este momento como otro evento activo de la narrativa. Bajo la condición de lograr un "beso de amor verdadero" del príncipe para conservar su cuerpo de humana y con ella su libertad, Ariel vive unos días en tierra junto al príncipe quien, sin el elemento de la voz, no reconoce a la Sirena, por tanto, no es a quien busca (aquella voz que lo rescató de la inminente muerte). Esta problemática central, se narra en la canción "Bésala" interpretada por los amigos de Ariel. "Bésala" es la última canción del filme, aunque la reminiscencia de estas piezas se puede escuchar constantemente en el fondo de la película.

Finalmente, en una escena dramática, la Sirena no logra el beso pactado y regresa al océano en donde recupera su voz, pero se convierte ella en el precio del contrato (en el mundo superior, no se puede tener poder de discurso y al mismo tiempo, acceso).

Aunque la figura paterna intenta disolver dicho contrato, no lo logra y la tarea es resuelta por la joven figura masculina, el príncipe, quien tras reconocer su confusión siguió a Ariel y eliminó a la villana. Al final de la película, se ve a Ariel con su cuerpo de sirena, añorando lo perdido. Si bien la juventud masculina es quien resolvió el conflicto (quizá a modo de aprobación), solo la aprobación de la figura masculina tradicional logra culminar la narrativa. En una variación del tema de "Parte de Él", la música opera como elemento simbólico que une la etapa inicial de Ariel con la añorada y conclusiva anuencia del padre para dejar el hogar y vivir en tierra junto al príncipe.

Indicadores musicales

Como se ha planteado previamente, la música acompaña los momentos cumbre de la narrativa y, por ende, el contexto de esta. Por este motivo, en este apartado se colocan los fragmentos musicales con mayor énfasis de reproducción, pues alrededor de la reproducción se logra sedimentar un "eslogan auditivo" (Martínez-Rodrigo & Segura García, 2011) además de que la reproducción es un elemento importante para la configuración y activación de un lazo entre música y memoria (Hecker, 1984).

Para encontrar los fragmentos musicales principales, se utilizó la partitura de reducción para piano del musical de Broadway *"The Little Mermaid*" que conserva la música principal de la película. Se hizo una lectura simultánea del filme y la partitura; los fragmentos se seleccionaron con base en su presencia dentro del producto. La localización de dichos fragmentos pretende enfocar la mirada en los momentos musicales que se intensifican e intencionan mediante la repetición y el énfasis; en un marco metodológico posterior, poder relacionar si esto se encuentra y distingue en el terreno social.

Primer fragmento

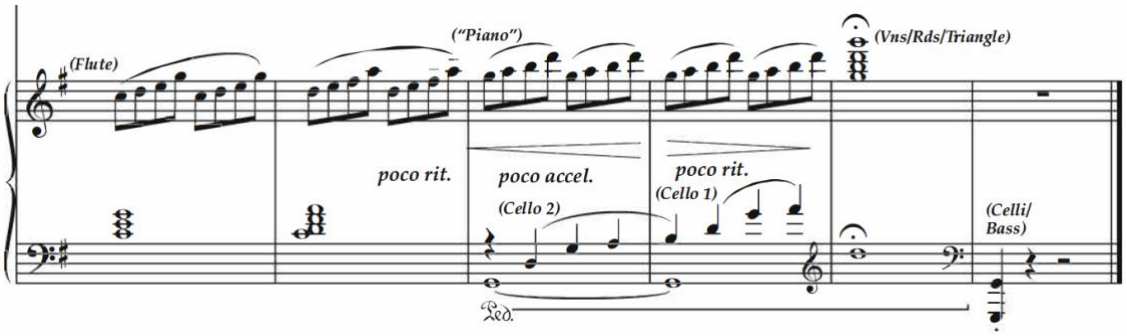


Ilustración 3. De score reducción para piano pp.107

1) Este fragmento se seleccionó por su presencia inicial y constante. Es importante recalcar que esta línea melódica aparece desde diferentes instrumentos y en ocasiones a manera de variación y/o fragmentación (se juega con sus notas y su orden). Este fragmento se reproduce mayormente en la presentación y la canción principal del personaje de Ariel.

Tabla 2. Anatomía musical del primer fragmento

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Freely*	
ARTICULACIÓN	Ligadura	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Ascendiendo	
DINÁMICA/ADORNOS	*crescendo-decrescendo*	

Segundo fragmento:

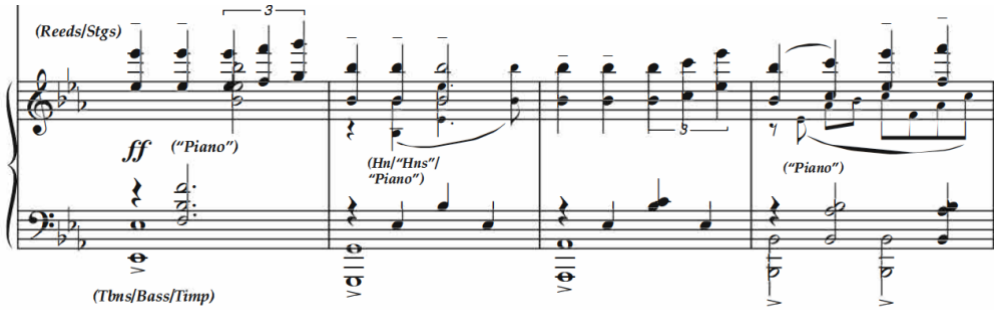


Ilustración 4. De score reducción para piano pp.124

2) El segundo fragmento aparece justo después del primero. Luego de su arranque simultáneo, su presencia se fragmenta por separado a lo largo del filme. Esta es en especial interesante por su larga y marcada aparición en diferentes momentos del producto.

Tabla 3. Anatomía musical del segundo fragmento

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Maestoso*	
ARTICULACIÓN	Ligadura-Tresillo	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Ascendiendo	
DINÁMICA/ADORNOS	*Piano*	

Tercer fragmento

Ilustración 5. De score reducción para piano pp.99

3) El tercer fragmento es interesante porque es la que presenta al personaje con evidencia mucho más directa. La primera aparición es en la canción principal del personaje protagónico (Ariel); en algunas ocasiones del filme, se escucha esta línea melódica como referencia al propio personaje

Tabla 4. Anatomía musical del tercer fragmento.

COMPONENTES	**ESTRUCTURA**	**EMOCIÓN RELACIONADA**
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Simple (blanca c.76)*	
ARTICULACIÓN	Ligadura-Tresillo	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Ascendiendo	
DINÁMICA/ADORNOS	*crescendo-decrescendo*	

Cuarto fragmento

Ilustración 6. De score reducción para piano pp.167

4) Este cuarto fragmento se conserva como uno de los emblemáticos; esto considerando sus aspectos musicales (armonía y forma) inmersos y circulantes alrededor de la canción media del filme, canción que fue ganadora del premio a mejor canción en los premios Óscar y los Grammy. También se le asocia con el momento musical que expone la situación de vivir bajo el mar e intenta persuadir a la Sirena de que permanezca en este.

Tabla 5. Anatomía musical del cuarto fragmento.

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Bouyan Calypso beat*	
ARTICULACIÓN	Staccato	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Ascendiendo	
DINÁMICA/ADORNOS	*Pizzicato*	

Finalmente, podemos encontrar en la siguiente gráfica los patrones de frecuencia de cada uno de los cuatro fragmentos seleccionados de este filme. Conforme a la repetición de los fragmentos, se puede ver una inclinación por la reproducción de los fragmentos que alude a emociones de felicidad.

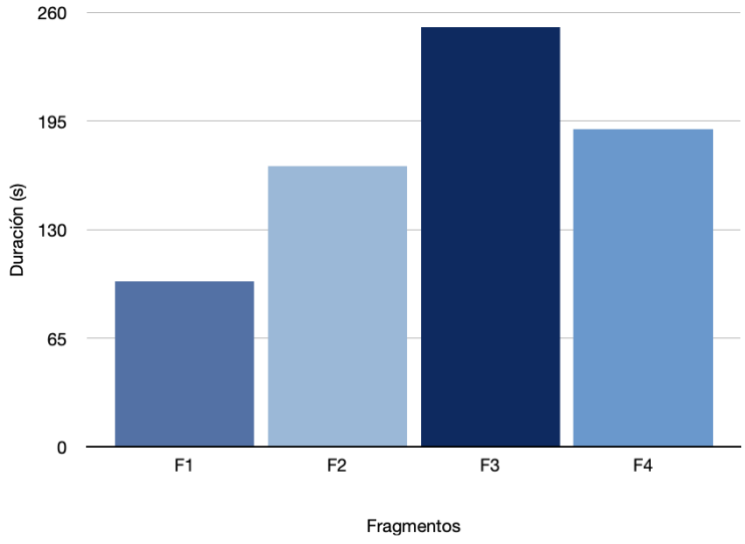


Gráfico 1. Frecuencia de aparición de las cuatro estructuras seleccionadas en "La Sirenita"

2.3.1.2 La Bella y la Bestia

Producción

Después del éxito generado en "La Sirenita", Katzenberg volvió a contactar a la dupla Menken-Ashman para tomar las riendas del siguiente proyecto "La Bella y La Bestia". Este largometraje volvió a contar con la música como guía y carga de la narrativa.

En suma, la película contiene 91 minutos material sonoro (25 minutos de canciones y 55 de banda sonora), lo cual la convierte en la película con banda sonora más amplia de sus tiempos (Fonte, 2018). "La Bella y la Bestia", del mismo modo que su predecesora, obtuvo altos números. Mundialmente logró $425 millones de dólares y se convirtió en la tercera película más taquillera de 1991. De la misma forma, ganó dos Oscar, tres Globo de Oro. De esta película sobresale el dato de que fue recreada en acción real en el 2017 y mantuvo las canciones originales.

Howard Ashman, el letrista de estas dos producciones sugirió un guion para "Aladino y la lámpara maravillosa" pero esta idea no se pudo concretar por su fallecimiento en 1991. Ashman, al fallecer, dejó escritas algunas canciones para la nueva producción de las cuales se mantienen tres en el largometraje actual. Ashman no logró ver "La Bella y la Bestia" en su versión final.

Los parques temáticos también vieron la llegada de estas producciones. En las instalaciones de los parques se pueden ver recreados los entornos principales de las películas, por ejemplo: la cantina de Gastón de "La Bella y La Bestia" y de esta misma película el restaurante "Be Our Guest". Se subraya que ambas elecciones recreadas en los parques temáticos se derivan directamente de referencias musicales (Anexo 3).

El panorama sociocultural en el que surge La Bella y la Bestia es un tanto interesante y para su comprensión, es preciso mirar un tejido en conjunto. A diferencia de La Sirenita, el foco de la narrativa de La Bella y la Bestia no se enfoca en el personaje femenino, aunque muchos análisis se han enfocado en este. Enfocar la mirada al personaje femenino es pasar por alto una serie de elementos que configuran los énfasis afectivos del contexto histórico en donde se sitúa dicha producción. En primer lugar, esta película surge en la transición entre las administraciones de Ronald Reagan y la de George Bush. Si bien, la administración de Ronald Reagan estuvo fuertemente marcada por una ideología machista (Coste, 2016), los valores que lograron trascender entre una y otra administración fueron aquellos que marcaban a la familia como piedra angular de la

sociedad. Ante esta perspectiva, los productos de la industria cinematográfica empezaron a tomar énfasis en deconstruir la masculinidad y transformarla hacia una en donde las emociones fuesen acento y cimiento. Entre las producciones que marcan esta distinción se puede mencionar *Terminator 2: The Judgment Day* (1991), *Kindergarten Cop* (1991) y *One Good Cop* (1991) en donde las acciones y sacrificios principales de los protagonistas, culminan en dirección hacia el fortalecimiento de la familia (Jeffords, 1995).

Para corroborar esta correspondencia, se puede enfocar la atención hacia la primera escena de la película: a manera de canción narrativa, se presenta la principal problemática y dicha problemática gira en torno a la Bestia, el personaje masculino. Se traza un contexto en el que, ante la ausencia de la familia, se exime al personaje de sus acciones, pues no había nadie que le enseñara que ciertas posturas eran incorrectas. La aparición del personaje femenino funciona así como una tutora, situación que es posible ver en una de las canciones de la película. Es en este punto en que es preciso subrayar también una diferencia entre la narrativa original del cuento de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, ya que esta contribuye a la consolidación del arco narrativo. En el cuento original, la protagonista es atraída hacia la Bestia por su extremos modales y gran inteligencia; en la narrativa de Disney, La Bella siente compasión y motivación por enseñar a la Bestia, situación contraria a la narrativa del cuento. Una vez más, se puede ver que en la versión de Disney se tratar de "instruir" a la masculinidad hacia un camino de emoción y la institución de la familia en donde la apariencia es una carga que lleva por la ausencia de estas mismas.

De la misma forma, se agregan personajes espejo que reafirman el protagonismo del personaje masculino. En esta producción, el villano, Gastón, es dibujado con los atributos contrarios a los de la Bestia: Gastón ha tomado las decisiones que forman su personalidad (situación puntualizada en su número musical), así como su físico musculoso. Así, Gastón simboliza lo que el hombre bueno intenta superar y aquello que la mujer repele (rechazo de Bella). Además de esto, se enfatiza el centro de atención en la masculinidad desde aquellos que la rodean: los objetos encantados, a pesar de no involucrarse de manera directa en lo que provocó el hechizo, estos fueron de igual manera afectados por este: el impacto de dicha masculinidad emocional-familiar recae en todos los que la rodean y el bienestar de las esferas cercanas dependerá y se dirige hacia esta misma.

A través del cariño y el cobijo de Bella, la Bestia recibe los cuidados, aprendizajes y atenciones que construyen la familia, una vez con las lecciones incorporadas, el hechizo se rompe y aparece el hombre blanco y rubio que en verdad es, así como el bienestar de la comunidad que lo rodea. La mujer en esta narrativa es colocada como elemento utilitario: nutre, muestra, reproduce y enseña los valores de la familia (Jeffords, 1995).

Estas observaciones se vuelven importantes desde el enfoque de producción ya que engloban los temas orgánicos de reproducción en los productos mediáticos de la época, valores que reflejan el énfasis discursivo de un determinado periodo temporal.

Narrativa-música

Esta película toma lugar en un pueblo tradicional rústico de Francia. Con una introducción en formato musical, se narra la problemática medular de la película: un príncipe ha sido hechizado por su mal comportamiento. Una bella hechicera lo convirtió en una bestia por sus malos modales y para revertir dicho hechizo, el príncipe debe ser amado por alguien antes de que el último pétalo de la rosa encantada, regalo de la hechicera, caiga. Todo esto se cuenta en un prólogo narrado y un fuerte énfasis en la música.

Los primeros segundos de la película (después del prólogo donde se narra la principal problemática) se trazan mediante notas musicales. La primera canción funciona como recurso para la introducción del contexto y los personajes principales. Mediante este número musical se introduce a Bella, la protagonista. En la canción se narra la personalidad disonante de la chica respecto a la del pueblo en el que vive; la canción se enfoca en desarrollar la forma en que ella misma es un contrapunto a las actividades regulares y cómo las personas del pueblo remarcan esta diferencia como una serie de anomalías. En la misma canción, Bella introduce cantando esos elementos que "la hacen diferente": pasión por la lectura, el aprendizaje y la ambición por conocer mundos diferentes. La primera canción también funciona de preludio al personaje antagonista/villano: Gastón. Un tipo musculoso y que, contrario a bella, no tiene el mínimo interés por la actividad de la lectura o lo que ella conlleve: se van trazando polaridades. Mediante la canción, Gastón deja en claro su intención de casarse con Bella. El papá de Bella, Maurice, también resalta en la narrativa, no se habla de una madre (al igual que en La Sirenita). El padre soltero de Bella es un inventor que, por dicha profesión,

es juzgado como un loco. Una de sus invenciones lo hace entrar a un concurso lejos del pueblo y su partida determina el cambio en la vida de Bella. En el camino, Maurice se pierde y termina en el castillo donde vive la Bestia. Ahí, es bien recibido por los objetos encantados, en específico por los dos principales: un candelabro y un reloj, ambos masculinos. Cuando el anfitrión se entera de su presencia, lo encierra en el calabozo.

Mientras esto sucede, Gastón intenta cortejar a Bella sin éxito alguno; el villano muestra una notoria obsesión por el físico de Bella y con base en esta, traza la determinación de casarse con ella a toda costa. Mediante una maniobra de engaño, Bella lo echa de su casa y busca un momento a solas. En ese momento a solas**,** se replica la misma herramienta de repetición utilizada en La Sirenita: se reproduce un fragmento de la primera canción con una variación, en donde Bella enfatiza sus deseos. El momento reflexivo-musical se interrumpe cuando el caballo de la familia: Philippe, irrumpe la escena, alterado. De esta forma, Bella se entera de lo sucedido con su padre, corre a su auxilio y una vez en el castillo, toma la decisión de intercambiar su vida por la libertad de su padre: una vez más, la importancia y figura del padre predomina en la narrativa. Esta decisión enfatiza lo marcado por los valores que se buscaba representar en las narrativas, sobre todo aquel que otorga el peso a la institución de la familia.

Cuando la Bestia ve a Bella, se convence de que es ella la que romperá el hechizo y sus amigos, los objetos encantados, le dan lecciones de modales para que logre conquistarla, aunque esto se vuelve una tarea complicada. La figura femenina así, va tomando un grado de poder de decisión, aunque, la resistencia se diluye mediante la cordialidad, el carisma de los objetos encantados y una canción. En un número musical que protagonizan los objetos encantados, describen su situación y un breve atisbo del hechizo; se gana la confianza de Bella, se comienza a trazar el camino y transformar el miedo, en curiosidad.

Una vez cómoda en el castillo, Bella entra en una habitación prohibida, en donde se encuentra la rosa que determina el tiempo restante para revertir el hechizo. Sin entender la función de dicha rosa y cautivada por su brillo, abre la vitrina que la resguarda y provoca la furia de la Bestia. Este suceso hace que Bella huya del castillo y en la tormenta, es rescatada por la Bestia. Se da una situación intercambio equivocación-perdón que detona una complicidad entre los dos personajes: esto se narra en una canción con los dos protagonistas como voces principales. La Bella y la Bestia cuentan la transformación de sus sentimientos desde sus particulares perspectivas, enfatizando gestos solidarios y de amor. En la misma canción, se dan algunas intervenciones de parte de los objetos

encantados, que representan la mirada y el discurso externo al de los dos principales involucrados.

Al término de la canción, reaparecen los objetos encantados ayudando a la Bestia a prepararse para un baile "cita" con Bella, quien aparece en el salón totalmente lista y con clara expresión de alegría. La aparición de Bella se corona por la canción más emblemática de la producción (ganadora de las nominaciones) en donde uno de los objetos encantados, la tetera (que representa al único personaje femenino entre los objetos, la de edad más avanzada y con muchos hijos) narra el romance entre ambos personajes.

Mientras tanto, en la cantina de Gastón, el padre de Bella busca desesperadamente ayuda para rescatar a su hija, pero en respuesta es víctima de burlas y críticas como "loco". En ese momento se desarrolla otra canción en donde el villano, Gastón, narra sus perspectivas y objetivos de vida y al finalizar estos, establece el clímax de la película: colocar a Bella nuevamente ante la decisión de sacrificar su vida por la de su padre, en este caso, casarse con Gastón. De vuelta en el castillo, mediante el uso de un objeto mágico, Bella puede ver como su padre sufre en su misión de rescatarla; la Bestia decide "liberarla" para que vaya con su padre y cuando va a rescatarlo, una vez en casa, Bella se enfrenta por segunda ocasión a la misma decisión en donde se coloca su vida como moneda de cambio. Cuando Bella se niega a casarse con Gastón, este decide emprender la misión de matar a la Bestia. Mediante una canción, persuade a las personas del pueblo para que desarrollen terror ante lo desconocido y atroz que representa la Bestia y liderados por ese odio, se sumen a la misión de Gastón, de esta forma, se externa cómo el poder de un discurso malvado y valores de odio es capaz de movilizar muchedumbres.

Cuando el fúrico grupo llega al castillo, los aldeanos se enfrentan con los objetos encantados y Gastón encuentra a una Bestia debilitada ante el reciente evento de "perder" a Bella, pero esto no detiene su misión. Se muestra un énfasis en la nostalgia que se puede derivar de perder al ser amado y que nada es más importante que este. Es solo hasta que ve a Bella a lo lejos que la Bestia recupera energía y responde a las provocaciones de Gastón. Al final, la Bestia perdona al villano y es este, por su impulso frenético cargado de los valores opuestos a los que expresó la Bestia, quien provoca su propia muerte, no sin antes herir a la Bestia por la espalda.

Una vez juntos, la Bestia agoniza en brazos de Bella quien al decir "te amo" mediante el llanto, logra romper el hechizo segundos antes del tiempo límite. La lágrima emotiva se convierte en el elemento que valida la frase "te amo". Como recompensa de

este amor, La Bestia se convierte en un príncipe: un hombre blanco con cabello dorado, alto de estatura y medianamente musculoso. La película termina en el mismo salón en donde se escuchó por primera vez la emblemática canción con la diferencia de que ahora que los valores y emociones han sido incorporadas, se presentan a los dos protagonistas y los otros personajes en su forma humana.

Indicadores musicales

Primer fragmento

Ilustración 7. Score reducción para piano pp.4

1) Se selecciona este fragmento por ser la línea melódica que articula el inicio del filme, así como el discurso narrado de la problemática medular. Su presencia armónica es recurrente para definir el carácter de todo el producto.

Tabla 6. Anatomía musical del primer fragmento

COMPONENTES	**ESTRUCTURA**	**EMOCIÓN RELACIONADA**
TONALIDAD	Menor	
TEMPO	*Maestoso*	
ARTICULACIÓN	Ligadura	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Variación acorde, adornos*	
DINÁMICA/ADORNOS	Grupos ascendentes y descendentes	

Segundo fragmento

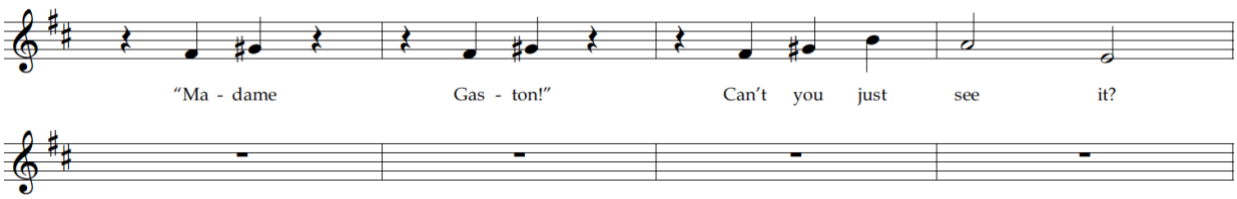


Ilustración 8. Score reducción para piano pp.197

2) Este fragmento es representativo y aparece con el personaje principal. Para este personaje, se localizan dos partes principales que rodean su aparición y presencia. Además, el carácter de esta línea se puede encontrar en variaciones, mismas que se colocan en los discursos principales que llevan los deseos de uno de los personajes principales (Bella).

Tabla 7. Anatomía musical del segundo fragmento

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Allegro*	
ARTICULACIÓN	Acentos	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Ascendente	
DINÁMICA/ADORNOS	Acentos	

Tercer fragmento

Ilustración 9. Score reducción para piano pp.55

3) La tercera línea seleccionada es recurrente a lo largo del filme de maneras sutiles y en el fondo de algunas escenas.

Tabla 8. Anatomía musical del tercer fragmento

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Allegro*	
ARTICULACIÓN	Ligadura	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Descendente	
DINÁMICA/ADORNOS	Piano	

Cuarto fragmento

4) Se recupera esta línea melódica al ser la más emblemática de la obra, esta se encuentra en la pieza ganadora del premio Óscar, Grammy y Golden Globe.

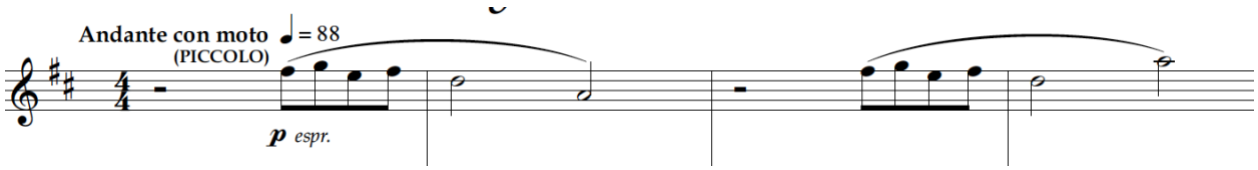


Ilustración 10. Score reducción para piano pp. 725

Tabla 9. Anatomía musical del cuarto fragmento

COMPONENTES	ESTRUCTURA	EMOCIÓN RELACIONADA
TONALIDAD	Mayor	
TEMPO	*Andante con moto*	
ARTICULACIÓN	Ligadura	
DIRECCIÓN DE LAS NOTAS	Adorno acorde	
DINÁMICA/ADORNOS	Ligadura	

En suma, para esta producción, la duración de cada fragmento en el producto total se muestra a continuación y se encuentra un énfasis marcado hacia el fragmento de la pieza ganadora del Óscar y cuyo énfasis emocional, siguiendo en diagrama brújula, es hacia un momento de ternura/sensibilidad.

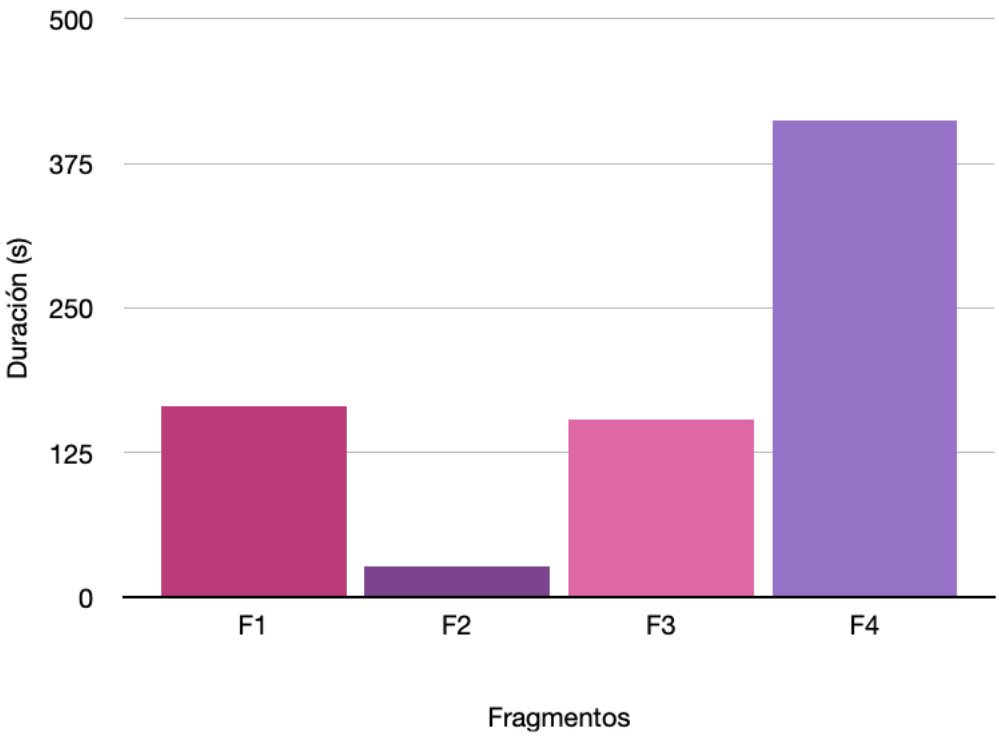


Gráfico 2. Frecuencia de aparición de las cuatro estructuras seleccionadas en "La Sirenita"

CAPÍTULO III. COMPOSICIÓN METODOLÓGICA. DISEÑO Y ETAPAS DE LA EXPLORACIÓN

Este capítulo organiza por etapas las decisiones que consolidan el plan de acción para la obtención y tratamiento de la información. En un primer momento se describe el universo y la muestra de estudio. Dentro de este apartado se desarrollan los aspectos considerados para la selección de los individuos que participarían en los grupos de discusión, así como los recursos que resultaron metodológicamente estratégicos en para la obtención de información. Tal es el caso de las comunidades interpretativas seleccionadas para el trabajo de campo, los fans resultaron de interés empírico y representativo. Las comunidades de fans resultaron ventajosas ya que ser fan, en ideas de teóricos como Henry Jenkins (1993) implica tomar el contenido de los medios y apropiárselo; representan individuos involucrados de maneras creativas y críticas con los contenidos, sus narrativas y elementos. La consideración de estos fans como sujetos empíricos relevantes sobre las comunidades interpretativas se da por su relación con otras comunidades y esferas sociales (recordemos la característica de "multiplicidad"); en vista de que las coordenadas materiales de rastreo de esta investigación se colocan como parte de un contenido de la industria de *The Walt Disney Company,* los fans, por su consumo del producto, agilizan la obtención de datos. Después, el capítulo desarrolla las fases que implicaron el punto de partida tanto para la contextualización de información como para el seguimiento hacia los grupos de discusión. Se detallan las estrategias a seguir tanto en la primera fase como en la aplicación de los grupos de discusión. En este apartado del capítulo se colocan las tablas que contienen los momentos de los grupos de discusión, así como el objetivo de cada momento y la dimensión teórica a la que pertenecen. Como cierre, se muestra la tabla de congruencia que conjuga estos acercamientos al campo con la teoría desarrollada en capítulos anteriores.

3.1 Universo y muestra de estudio

3.1.1 Elección de comunidades y la comunidad de fans como estrategia empírica

Sobre el universo y la configuración de las técnicas de obtención de información se considera como estrategia metodológica, trabajar con una sub-modalidad del concepto de "comunidades interpretativas", estas son las "comunidades de fans". Estas comunidades

se colocan como relevantes representantes por su valor empírico y representativo de las comunidades interpretativas, en virtud del manejo conceptual esbozado previamente en donde se consideran las estrategias interpretativas como normas y usos colectivos compartidos alrededor de un determinado contenido además de las características esbozadas en el capítulo 2. Para comprender esta consideración es también importante tener en mente un objetivo nuclear de la investigación: comprender las relaciones que se construyen a partir de la música. Por su consumo y vinculación con los productos, la obtención de datos se vuelve ágil.

Además, esta consideración se fundamenta en varios autores. En Corona (2018) podemos encontrar un desarrollo histórico del término "fan", en donde los elementos importantes que consolidan dicha concepción siempre giran alrededor de conceptualizar al actor social como un nodo integral en donde confluyen procesos mediáticos y prácticas culturales. Esta naturaleza es ventajosa desde el punto de vista en que se requiere de miradas expuestas y que realizan la socialización de las formas y elementos simbólicos que sostiene esta investigación.

En términos de Jenkins (1993), estos sujetos sociales logran colocarse como "insiders" que transforman el poder de los medios como propio y a partir de estos, crear imaginarios con los que orientas sus prácticas y sus interacciones. Además, se llegan a involucran con el contenido de manera crítica y creativa, forman nuevas relaciones con la cultura de masas. Jenkins también señala otro aspecto importante que facilita la vinculación de las comunidades de fans como una variación de las comunidades interpretativas. Para este autor, la conformación de estos individuos como "fans" requiere de cierto nivel de negociación e identificación con respecto a las narrativas que se consumen, lo cual establece entonces marcos de lectura en común que consolidan los individuos y que más adelante funcionan para la interpretación de textos y formas simbólicas en diferentes grados de socialización.

Retomando a Corona, la categoría de fans se deriva del contacto e identificación con determinadas ficciones y narrativas mediáticas; implica recuperar sus prácticas culturales e interacciones con los medios, reconocer las prácticas como resultado de una determinada toma de decisiones y la presencia de estrategias interpretativas. Se entiende al fan por sus acciones comunicativas y prácticas culturales, las cuales suelen desarrollarse en conjunto. Es así como el concepto de fans en su forma colectiva se asocia

con el previamente abordado en este trabajo ya que las "comunidades de fans" representan en sí mismas particulares comunidades interpretativas.

3.1.2 Plan de obtencion de datos

Bajo la consideración de que estas prácticas se desarrollan en entornos grupales y con la intención de observar la validez y forma contemporánea del fenómeno (fecha de estreno de las películas en cuestión) desplazado e inmerso en las dinámicas actuales, se vuelve estratégico mirar a los recursos digitales como escenarios de conversación y reunión. Los grupos de Facebook se han convertido en una herramienta de encuentro y conformación de comunidades en modalidad pública o privada; se han erguido como espacios privados en donde se encuentran miembros que comparten intereses en común y en donde muchas veces los integrantes no han interactuado en el plano físico (Guidi et al., 2019). Para la conformación de los grupos de discusión, se buscaron los grupos con mayor disponibilidad y respuesta ("Disney Fan's", "Adictos a Disney" y "Disney Fans Mx") y se incluyó el muestreo por bola de nieve.

Considerando el rango histórico tanto de los productos de estudio como de la acción de la industria cultural, el rango de edad de los participantes del grupo de discusión se consideró en relación con su exposición a los productos (criterios sociohistóricos).

Así pues, los criterios tomados para la conformación de los grupos de discusión fueron los siguientes:

1. Edad: considerando la temporalidad de los productos generadores de la discusión, se conformarán tres categorías de actores con diferentes edades. Esto con la finalidad de registrar el discurso que se construye según la etapa de vida en que se encontraban los individuos al presenciar los largometrajes. La presencia de estos tres rangos de edad permitirá elaborar una posterior comparación que se acerque al planteamiento de un ethos emocional-musical practicado por la industria y la posible estabilidad de este a pesar de los cambios temporales de las instituciones y las comunidades. Para la fragmentación, se utilizaron las segmentaciones de edad por grupos quinquenales planteados en el Censo de Población y Vivienda 2020 (INEGI, 2020): 25-29, 30-34 y 35-39, cuidando que estos rangos conservaran la relevancia previamente planteada.

2. Sexo: con respecto al género, se pretendió una composición equitativa de hombres y mujeres; se contó con una mayor presencia femenina. A pesar de estas intenciones, al

momento de implementar el instrumento, se tuvo que acudir a muestreo en boleo por arrastre en donde la muestra a disponibilidad presentó una mayoría de informantes femeninas.

3. Clase social: se asume la participación de actores que pertenezcan a un solo sector de la población: clase media. Esto por la necesidad de acceso a internet ya que a través de este medio se difundió la convocatoria y se llevó a cabo el grupo de discusión. Respeto a la metodología de estos canales, se recurrió a las propuestas de Lo et al. (2016), Archibad et al (2019) y Howlett (2022).

3.2 Técnicas y herramientas utilizadas para la obtención de datos, justificación y objetivos de su elección en el marco del problema de investigación y del marco teórico propuesto.

Con los puntos teóricos previamente establecidos, se hace evidente que el trabajo de campo que se alinea a la resolución de la pregunta requiere de instrumentos insertos en la producción de discursos. En esta sección se explicarán los instrumentos utilizados para cada una de las dos etapas planteadas.

3.2.1 Etapa uno: Contexto digital

Considerando el pilar de la industria cultural inmerso y fortalecido por su recontextualización hacia el entorno digital, así como las estrategias comunicativas que han migrado a los diferentes espacios socio digitales, esta fase se concentró en contextualizar el fenómeno puntual de la música y la industria mediante dos cuentas digitales en donde se pudiera rastrear y localizar un campo semántico alrededor del producto cultural (música) y la forma de implementarlo en los contextos actuales en donde también se busca vincular con las audiencias.

Mediante el apoyo del laboratorio de datos SignaLab, se utilizó la herramienta DeLorean creada por este mismo equipo. Se extrajeron datos de las dos cuentas principales que abordan el producto cultural en cuestión: @DisneyMusic y @DisneyMusicEmporium. Se optó por la red social Twitter por su capacidad de crear discursos e interacciones entre usuarios (Rogers, 2017). Los *tweets* tienen como temporalidad el año de origen de ambas cuentas (2008 y 2014, respectivamente) hasta el mes de junio del año 2022. De la base de datos obtenida, se utilizó la plataforma de Flourish y WordArt para elaborar una visualización de los emojis y palabras más

utilizados, respectivamente, por ambas cuentas. De esta forma, se espera obtener información de dos tipos: los emojis como indicadores de la dimensión emocional en este escenario socio digital (Ramos, 2022) y un campo semántico elaborado con las palabras que se utilizan con mayor frecuencia. La implementación de esta fase resulta ventajosa por dos motivos:

1. Considerando la temporalidad original de los productos en cuestión (1989 y 1991, respectivamente), el mapeo digital funciona como un contexto del fenómeno que representa el ethos emocional-musical de la industria y el uso de referentes emocionales en su temporalidad actual.
2. El resultado de las visualizaciones muestra frecuencias y patrones discursivos que pueden utilizarse en un análisis posterior como brújula y/o contraste de los resultados de la etapa dos.

3.2.2 Fase dos: Grupos de discusión

Se ha planteado la necesidad del aspecto social en esta investigación y la generación de significados de forma colectiva. En la investigación social, los grupos de discusión representan en una herramienta estratégica para la elaboración de discursos colectivos. Siguiendo la metodología planteada por el principal exponente de esta técnica, los grupos de discusión funcionan como "holograma" de un determinado fenómeno social, es decir, si la información fuera un objeto y se partiera en dos, las mitades tendrían, como el holograma, la capacidad de describir todo el objeto.

La producción de discursos hablados se ha colocado como una gran técnica dentro de los estudios sociales, ya que mediante la generación de estos es que el lenguaje funciona como equivalente de valor de las practicas significantes; es en el proceso de generación de estos discursos que nos encontramos ante el proceso mismo de generación de realidades y de lo ideológico (Chávez, 2004) que se vincula con lo planteado por Thompson sobre la manera en la que la socialización de las formas simbólicas equivale a un reconocimiento de la realidad y un determinado entramado ideológico. Esto resulta ventajoso para el estudio de la forma objetivada del ethos de la industria cultural. Estos grupos de discusión también dan pie al tercer elemento de la hermenéutica de Thompson y que se pretende hilvanar con lo desarrollado en los capítulos anteriores: la interpretación.

Para la fase de grupos de discusión se llevaron a cabo cinco etapas en donde se comenzó con una convocatoria que tuvo en sí misma varias complicaciones de respuesta y provocó una extensión de las fechas y de los criterios (muestro a bola de nieve). Se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 3.Elementos de la estrategia para el trabajo de campo

	Objetivo	***Medio***	***Fecha***	***Observaciones/ Percances***	***Materialidad***	***Resultado***
1. Convocatoria	Reclutar a las comunidades interpretativas empíricamente relevantes	Grupos de Facebook "Fan's Disney" y "Disney Fans".	26 de septiembre- 07 de octubre Segunda fecha: 27 de octubre	En vista de la respuesta, la convocatoria se extendió a otras comunidades de Facebook que se autodenominaban "Fans de Disney" y también se consideró un muestreo a bola de nieve.	Lista de interesados	Lista
2. Cuestionario de criterios	Categorizar según los criterios para la conformación de los grupos de discusión	Google Forms	26 de septiembre- 07 de octubre Segunda fecha: 27 de octubre	Poca y tardía respuesta	Lista de integrantes	Criterios
3. Selección	Conocer los perfiles de los interesados y filtrar según criterios etarios previamente establecidos	Excel resultado del cuestionario de criterios	26 de septiembre- 07 de octubre Segunda fecha: 27 de octubre		Categorización según respuestas del cuestionario. Lista final de los grupos de discusión	Integrantes
4. Selección de Detonadores/ Guion	Establecer una guía para la conversación y dirigir posibles desviaciones que surjan durante el grupo	Grabación fragmentos musicales más recurrentes de las dos películas. fragmentos melódicos de "Parte de Él" y "La Bella y La Bestia". Texto con preguntas guía.	26 de septiembre- 07 de octubre	Se tomó la decisión de omitir la imagen como detonadora y conservar solo la música como producto cultural de interés. Se reconoce el posible y necesario abordaje posterior sobre la evocación de la imagen	Música, texto guía	Música, texto guía
5. Grupo de discusión		Zoom	28 de octubre – 30 de octubre	1 hora por grupo	Grupo: discursos, narrativas, nominaciones, gestualidades	Grabación y Transcripciones

Con la finalidad de que el grupo de discusión se alineara con los objetivos y la pregunta de discusión, tanto el guion de apoyo como los detonadores se construyeron según las temáticas de la Tabla 2. Es preciso mencionar también que estas coordenadas rectoras no se aplicaron al pie de la letra sino que tenían la finalidad de funcionar como apoyo en caso de que la discusión lo requiriera.

Tabla 4. Temáticas abordadas en los grupos de discusión

TEMA	**DIMENSIÓN (SUBCATEGORÍA)**	**OBJETIVO**	**COORDENADAS RECTORAS**
1. Relación Disney	Industrias	Indagar sobre la relación que tiene la comunidad interpretativa con la industria cultural: gestación, conservación y reproducción a través del tiempo. Así como la forma de sus acercamientos y consumos.	**a. ¿Qué es para ti (cómo entiendes) Disney?** **a. ¿Cómo fue su acercamiento a Disney?** **b. ¿Cómo ha cambiado tu interacción desde la primera vez hasta la actualidad?**
2. Música		Analizar conceptos clave sobre el producto cultural, su rol en la relación comunidad-industria y la manera de socializar dichas formas simbólicas.	**a. Detonadores específicos** b. ¿Recuerdas cómo fue la primera vez que te acercaste a este contenido? **c. ¿Ha cambiado la perspectiva que tienes sobre él? ¿De qué forma?** d. ¿Consideras que este elemento es fundamental para Disney? ¿De qué forma?
3. Emociones	Estructuras del sentir	Hacer emerger estructuras emocionales específicos y en relación con el producto cultural y la forma en la que lo relacionan con sus prácticas cotidianas.	a. ¿Qué emociones recuerdas que te generó tu primer encuentro con esta música? **b. En un segundo momento de exposición (temporalmente hablando) ¿cómo cambió la forma de las emociones que sentiste y qué elementos crees que influyeron en esta transformación?**

De la misma forma, para continuar con el hilo conductor y la coherencia conceptual, se muestra la tabla de congruencia en la que se basó la primera sistematización del trabajo de campo:

Tabla 5. Tabla de congruencia

CONCEPTOS	CATEGORIAS	SUBCATEGORÍA / DIMENSIÓN	OBSERVABLES	MATERIALIDAD	TÉCNICA
ESTRUCTURAS DEL SENTIR	Tradición Afectos Contexto histórico	Emociones	Discursos sobre las emociones Discursos sobre la percepción de la música Nominaciones Consensos	Transcripciones Grabación	Grupos de discusión Observación
COMUNIDADES INTERPRETATIVAS	Colectividad Usos Género	Estrategias interpretativas			

CAPÍTULO IV. DISCURSOS Y CONTRAPUNTOS. LAS CONVERSACIONES DE LOS GRUPOS DE DISCUSIÓN Y SUS ARTICULACIONES

Lo esbozado en los primeros capítulos brinda un panorama sobre los fenómenos de interés de este trabajo. En primer lugar, la manera en la que un producto cultural se transforma en una forma simbólica que los individuos socializan de manera colectiva y, en segundo lugar, la manera en la que este producto se consolida en su cotidianidad a través del ángulo emocional y mediante este, la configuración de un grado de interrelación con sus imaginarios y formas de aproximarse a su realidad. Con esta base, la comprensión del proceso de significación en comunidad se vuelve la mira principal de esta investigación.

Las comunidades interpretativas desarrollan un cierto proceso de creación de sentido, el cual cobra importancia en la configuración de las dinámicas y las prácticas sociales. De la misma forma, se coloca la perspectiva de que una parte integral de estas interacciones responde y es orquestada por las emociones, las cuales se van configurando como instrumentos discursivos de las estructuras del sentir.

Dándole continuidad a la teoría de las comunidades interpretativas y las estructuras del sentir, se ha colocado el producto cultural que es la música como posible detonante y expresión de estas relaciones.

También se han contextualizado a las instituciones culturales como lugares de creación de sentido y nodos de significaciones en donde confluyen las comunidades, los aparatos institucionales, los productos, las emociones y las estructuras del sentir.

Siguiendo estas propuestas y puntos teóricos, en capítulos posteriores se colocó y explicó una ruta metodológica cuya finalidad fue exponer instrumentos de obtención y rastreo de información que permita responder la pregunta de investigación. Así, se tomaron dos importantes decisiones: la primera surge a partir de la consideración histórica de los conceptos teóricos, se vuelve necesaria una observación y contextualización del fenómeno desde su tiempo particular de surgimiento, hasta su desplazamiento en la actualidad; de esta forma se continua con los conceptos clave de los pilares teóricos. La segunda decisión versa en realizar grupos de discusión por su capacidad de generar discursos colectivos alrededor de la coyuntura y fenómeno rastreado.

En este capítulo se plantea la exposición de los resultados tanto desde las plataformas seleccionadas, como del análisis de la información recabada en los cuatro grupos de discusión elaborados con la intención de acercarse a la resolución de la pregunta de investigación.

4.1 Corte histórico, estructura en movimiento.

Para comenzar este capítulo, es importante vincular algunos aspectos tanto de la primera fase del marco metodológico como de los pilares teóricos. Hoy en día, las tecnologías y espacios digitales son una pieza clave para la consolidación y el mantenimiento de las industrias, así como el rastreo y la formación de los discursos tanto de las audiencias como de las mismas industrias: es decir, mediante los espacios digitales también se puede rastrear cierto diálogo entre estos personajes y las diferentes negociaciones que se tejen entre los actores.

A pequeña escala, se logró obtener el discurso de las comunidades interpretativas que consumen los contenidos de esta industria cultural y que se encuentran en los tres diferentes rangos de edad. Mediante sus discursos, se obtuvo un campo semántico que permitió construir determinados análisis y vinculaciones teóricas previamente realizadas además se hizo una extracción de los emojis más frecuentes en el discurso de las industrias ya que estas herramientas se vinculan con la expresión de la dimensión emocional en los nuevos canales de comunicación mediados por la tecnología (Ramos, 2020).

Ahora bien, es preciso colocar una última pieza. El concepto de las estructuras de sentir es interesante por su naturaleza histórica; mediante el rastreo del estado actual de las comunidades se pueden obtener los discursos negociados con la industria y así, llegar a una aproximación de la estructura del sentir que representa y se gesta alrededor de los productos en este caso musicales de la industria cultural, así como los imaginarios que permanecen y los que se ha desvanecido.

Esta sección resultó relevante en función de lo esbozado en previos capítulos sobre las nuevas condiciones comunicacionales desarrolladas a partir del uso de la tecnología y la configuración de espacios socio digitales que resuena con la propuesta de Hjarvard (2008) sobre los nuevos climas comunicacionales como parte importante de las prácticas y dinámicas sociales, así como lo propuesto por Reguillo (2000) quien coloca a estos espacio sociodigitales con escenarios de acción desde varias expresiones: como una plataforma de comunicación en donde se reapropian y reformulan los productos mediáticos, como superficie de inscripción y como lugar de interacción de imaginarios (Reguillo, 2017); el entorno digital se vuelve así un espacio de convergencia técnica, industrial, cultural y social (Jenkins, 2008). Además de ofrecer un panorama de observación de las expresiones de las características de las comunidades interpretativas (como lo son las estrategias interpretativas en común) mediante campos semánticos y en

el caso de las herramientas seleccionadas, de emojis, esta sección se fortalece del tercer pilar de esta investigación: la intervención de la condición mediática y digital como extensión de las industrias culturales.

Con la finalidad de obtener estos resultados, se optó por la plataforma digital de Twitter y se realizó la extracción de datos de las dos cuentas con más seguidores que abordan la música de la industria cultural: *Disney Music* y *Disney Music Emporium* (cuentas en el idioma inglés, idioma nativo de la industria). Los resultados se colocan a continuación.

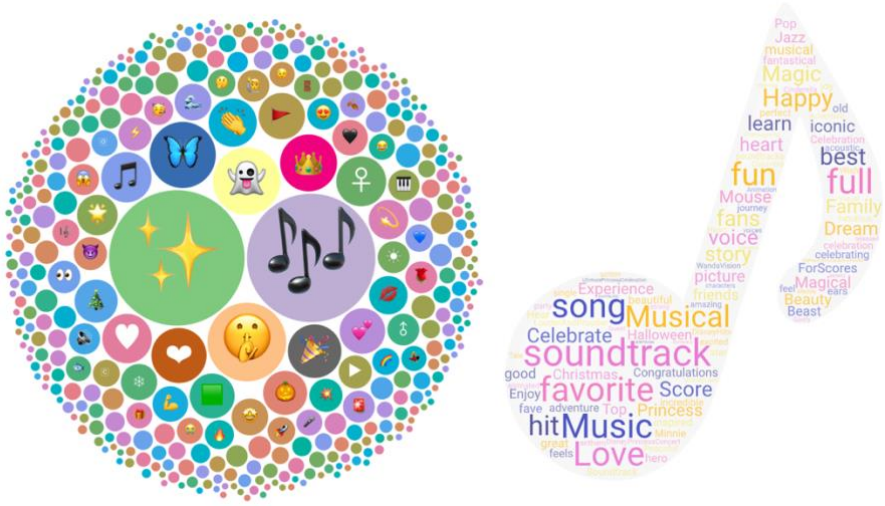


Ilustración 11. Extracción de datos cuenta "DisneyMusic"

Ilustración 12. Extracción de datos cuenta "Disney Music Emporium"

En ambos casos, sobre todo en las nubes de palabras se puede encontrar un campo semántico que se pretende buscar posteriormente en los resultados de los grupos de discusión. En el discurso que elabora la industria a través de los espacios digitales, podemos encontrar que las emociones tienen un alto peso, hay una presencia de elementos como “amor”, “felicidad”, “favorito”, “soundtrack” y “canción” por tanto, además del ángulo emocional, la materialidad y lo simbólico también logran presencia. Estos elementos hacen armonía con el análisis de los fragmentos musicales desde su forma y la teoría relacional con las emociones (capítulo 2). Además, coinciden palabras como “hogar” y “familia”, figuras importantes que se retomarán más adelante.

Respecto a las primeras imágenes, siguiendo a Ramos (2020), los emojis representan un importante recurso socioemocional dentro de los espacios socio digitales por capacidad de representación gráfica de expresiones, objetos, personas, alimentos, lugares y símbolos y por su capacidad de añadir entonaciones emocionales a los discursos. Mediante estos emojis, se han configurado nuevas estrategias de comunicación de las industrias y marcas; se ha capitalizado económicamente el valor sociocultural y afectivo de estos gráficos (Ramos, 2020).

Aunque el campo de estudio es relativamente nuevo, para efectos de este análisis se puede usar la base de datos de análisis del Jozef Stefan Institute (2015) vinculada con el trabajo de Novak et al. (2015) sobre un espectro emocional de los emojis. En ambas imágenes podemos resaltar dos grandes emojis. En primer lugar, podemos ver el emoji de “destellos” como uno de los dos más frecuentados en el discurso. Este emoji recae en el espectro positivo con una puntuación de 0.351 dentro de una escala de -1 a 1. Fuera de una escala matemática, en los análisis cualitativos, este emoji requiere de un proceso reflexivo que condensa una serie de decisiones y micro expresiones estandarizadas y compartidas: una dialéctica entre experiencia-emoción (Ramos, 2020). De acuerdo con el “Emoji Dictionary” (2023), este emoji se asocia con la magia y la pulcritud. En segunda proporción, se encuentra el emoji del símbolo gráfico musical, el cual se asocia con la temática del producto y las cuentas. Se debe hacer énfasis en que, si bien la implementación de los emojis es una herramienta para constatar elementos emocionales en el discurso dentro de las plataformas online, su uso también cuenta con un amplio espectro de limitaciones y áreas en las que la investigación aún debe fortalecer conceptos y metodologías. El uso de emojis representa un proceso de negociación individual entre las emociones y lo que se desea mostrar, pero bien estas negociaciones pueden revelar tanto una evocación como una inhibición emocional. De la misma forma, una gran

limitación de estas herramientas se encuentra en la incapacidad de representar los procesos reflexivos que conlleva la generación de una emoción, las microdinámicas emocionales, la ambigüedad de la experiencia y el contexto. Además, la interpretación de estos emojis suele ser dependiente de otros contextos socioculturales (Ramos, 2020). A pesar de estas limitaciones, se optó por su uso en vista del potencial de exposición y complementariedad que estos han ido tomando en el desarrollo de los lenguajes en la esfera digital, además de su practicidad empírica y canal de relectura en clave digital de los aspectos centrales del estudio de las emociones.

4.2 Grupos de discusión

Se llevaron a cabo tres grupos de discusión en el mes de octubre del 2022 en formato digital mediante la plataforma de Zoom. A partir de estos grupos se observaron los discursos colectivos en torno a las emociones que surgían alrededor de los productos y la institución de análisis. Esto con la finalidad de articularlas con los conceptos de estructuras del sentir y comunidades interpretativas.

Es importante recalcar que los participantes de los grupos no se conocían entre sí, esto para respetar las condiciones que conlleva la técnica de los grupos de discusión. Para comprender el análisis, se vuelve pertinente detallar la composición de cada grupo, ya que estos se determinaron mediante características de edad y elementos contextuales como formas de contacto con los productos y el que ellos mismos se autodenominaran como consumidores o “fans” del producto/industria.

4.2.1 Anatomía de los grupos

El primer grupo (A) contó con cinco integrantes, una vez más, respetando las condiciones planteadas por Ibáñez (1989) sobre la elaboración de los grupos de discusión que permitan una formación del discurso e interacción pertinentes para el análisis. Los integrantes de este grupo tenían entre 25 y 29 años y se acercaron a los productos de estudio mayormente mediante relaciones familiares y a través del producto en formato de video casero. Respecto al sexo, cuatro de los integrantes fueron mujeres y uno hombre.

- Integrante 1
    - 26 años.
    - Pseudónimo: Vanesa

- Integrante 2
    - 25 años.
    - Pseudónimo: Ingrid
- Integrante 3
    - 26 años
    - Pseudónimo: Elena
- Integrante 4
    - 26 años
    - Pseudónimo: Ernesto
- Integrante 5
    - 25 años
    - Pseudónimo: Karen

El segundo grupo (B) contó con cuatro integrantes, los cuales tenían entre 30 y 34 años y se acercaron a los productos de estudio de igual forma mediante relaciones familiares y en formato video casero. Respecto al sexo, tres de los integrantes fueron mujeres y uno hombre.

- Integrante 1
    - 33 años.
    - Pseudónimo: Sofía
- Integrante 2
    - 32 años.
    - Pseudónimo: Jane
- Integrante 3
    - 34 años
    - Pseudónimo: Brenda
- Integrante 4
    - 33 años
    - Pseudónimo: Diego

El tercer grupo (C) contó con cuatro integrantes, los cuales tenían entre 35 y 39 años y se acercaron a los productos de estudio en su mayoría en el momento histórico en que

fueron estrenados. Respecto al sexo, este grupo fue igual al segundo: tres de los integrantes fueron mujeres y uno hombre.

- Integrante 1
    - 37 años.
    - Pseudónimo: Julieta
- Integrante 2
    - 35 años.
    - Pseudónimo: Mia
- Integrante 3
    - 36 años
    - Pseudónimo: Alejandra
- Integrante 4
    - 37 años
    - Pseudónimo: Manuel

Con el objetivo de fortalecer los resultados obtenidos en los grupos de discusión y en vista de la contingencia que representó la ausencia de un informante invitado en dos de los tres grupos, se recurrió a realizar un grupo de naturaleza focal y mixto respecto a las edades de los primeros grupos. Este grupo contó con seis integrantes en su totalidad mujeres. Tres de ellas entre el rango de 25-29, dos entre 30-34 y una entre 35-39.

- Integrante 1
    - 25 años.
    - Pseudónimo: Florencia
- Integrante 2
    - 39 años.
    - Pseudónimo: Sonia
- Integrante 3
    - 26 años
    - Pseudónimo: Francia
- Integrante 4
    - 27 años

    - Pseudónimo: Zoe
- Integrante 5
    - 39 años
    - Pseudónimo: Fernanda
- Integrante 6
    - 33 años
    - Pseudónimo: Amanda

4.3 Resultados

La temática y dinámica de los grupos giró en torno a la música en las películas de “La Sirenita” y “La Bella y la Bestia” teniendo los fragmentos sonoros como detonadores en los cuatro grupos. De igual forma, se contó con algunos puntos rectores que introdujeran al principio del diálogo las temáticas principales, es decir, la música, las emociones y finalmente, la relación con la industria. Se seleccionaron estas temáticas con la finalidad de poder encontrar vínculos con los conceptos de “comunidades interpretativas” y “estructuras del sentir” en un posterior análisis.

El desarrollo se realizó por secciones. La primera consiste en el rastreo del concepto de Comunidades interpretativas y se divide en tres subapartados. El primero (4.3.1) se titula “Prácticas transversales. De lo individual a la consolidación de lo cotidiano” y en este se trabaja la forma en la que las comunidades comienzan a gestar un lazo con los productos a través de sus prácticas cotidianas, el origen de esta y su escalación a su forma colectiva y en lo colectivo. Articulando con lo planteado en los pilares teóricos, en esta categoría se integran las matrices culturales en miras de analizar las maneras en las que dichas comunidades involucran la música como un elemento que teje perspectivas sobre aspectos y visiones culturales, así como la manera en la que los productos y la institución funcionan como forma operativa de estas.

Por su parte, el segundo apartado de la primera sección (4.3.2) se titula “Usos del contenido mediático”. En esta sección se aborda la manera en la que las comunidades perciben y hacen uso de esta música. En un tercer apartado (4.3.3) titulado “Género. Una naturaleza en la fórmula. (Imaginarios / “Fórmula Disney”)” se esboza un trayecto para consolidar lo que las comunidades consideran medular para el reconocimiento y percepción de las producciones, así como los elementos históricos que utilizan como

referencia para configurar su propia concepción de estos lazos. Esta sección es importante en medida que dichas articulaciones exponen posturas sobre procesos históricos, sociales y culturales, por tanto, este apartado también contempla los consensos a los que llegaron los grupos respecto a la forma en la que la música representa una herramienta y el uso que se le da para la consolidación de determinada actividad y aspectos ideológicos propios de la industria.

Para el concepto de Estructuras del Sentir se toman tres categorías: tradición, afectos y contexto histórico. En el primer apartado (4.3.4), se trabaja la forma en la que las comunidades se acercan a los contenidos siguiendo unas prácticas atemporales preconfiguradas y las perspectivas que estas han generado en su cotidianidad a través del tiempo. En la sección de afectos (4.3.5) se trata la forma en la que la emoción externaliza percepciones y eventos de la memoria que activan sensaciones medulares en la consolidación de estos vínculos comunitarios y hacia la industria. Por último, en el apartado 4.3.6 se aborda el contexto histórico desde la conexión con un punto (o puntos), situaciones y circunstancias en su línea del tiempo, así como los procesos de adaptación de los contenidos desde dichos puntos, hasta los momentos actuales.

4.3.1 Prácticas transversales. De lo individual a la consolidación de lo cotidiano

Para comenzar con la búsqueda de un posible relato que vincule la teoría con los grupos de discusión, se observaron los momentos que se gestaban desde lo individual y que pasaban a constituir prácticas transversales, es decir, que iban de un momento en lo individual, hasta filtrarse en otras prácticas en donde intervenían diferentes actores y contextos, así como su participación que trascendía el espacio tiempo de los individuos.

Antes es preciso recuperar aquello que decía Stuart Hall sobre las prácticas significativas y que es tomado por Klaus Jensen para consolidar esta categoría sobre las comunidades interpretativas. Estos autores parten del supuesto estructuralista de que la sociedad se construye a través de fragmentos interrelacionados en donde los individuos asumen un rol con cierta conciencia y dirigidos por determinadas matrices culturales, roles los cuales serán constantemente negociados y reconstruidos a través de las prácticas cotidianas. Es interesante la manera en que estos roles y estrategias interpretativas se consolidaron desde edad temprana. Existió un contacto primario con el contenido, pero es la extracción de la forma simbólica rastreada (la música) la que coronó la vinculación con el contenido años posteriores al primer contacto con el material visual.

> Vanesa: y justo eso es lo que me pasa, sobre todo en La Bella y La Bestia, por ejemplo, […] nos gustaban tanto las canciones que fue uno de los primeros casetes que mis papás nos regalaron y ese casete lo tengo todavía hasta la fecha, o sea, y lo repetíamos, lo repetíamos…
>
> Francia: Ponle a alguien Bajo el mar y va a tener cantando esa canción por tres semanas, dile a alguien cualquier frase de una película de Disney, Pobre Alma en Desgracia, igualito
>
> Karen: yo creo que, si hubiéramos crecido con esas películas, si hubieran salido cuando nosotros teníamos seis, siete años… porque te aseguro que esas películas a lo mucho las has visto dos veces o tres veces, pero todas los demás las poníamos y las repetíamos y las repetíamos, o sea, toda tu niñez…

Aquí sobre sale el primer punto de interés. La música es un recurso que se consolida mediante estas prácticas cotidianas y "sencillas" de reproducción y repetición

por fuera del contenido imagen-mensaje. De la misma forma, dentro de los discursos grupales, es importante la consideración de los canales mediante los que se acercaban al contenido ya que este llega a cambiar desde "casetes" hasta medios digitales y esto interviene en la manera en la que se vincula con el material sonoro, es decir, aquellos que vivieron el estreno de los contenidos no podían reproducirlos en la misma proporción que aquellos que los vivieron en formato casete o digital. Esto sin embargo hace pensar en un nivel mayor de compromiso pues la memoria es un elemento que cobra mayor fuerza al momento de establecer el vínculo.

Con la consideración del medio, se incorpora una materialidad temporal, que es interesante considerar ya que esto se puede ver presente como un elemento en los discursos de los grupos:

> Ernesto: también el tema de la música hoy en día, bueno, en tu infancia Disney competía contra pues poquitas personas ¿no? o sea, competía contra qué ¿unos cinco o seis artistas? hoy en día ¿contra cuántas *playlist* de tu Spotify, contra cuántas pelis de Apple music no compite Disney? y también ¿contra cuánto contenido de todas tus plataformas no compite? ese es el tema de que pues ahorita ya nosotros no nos podamos saber todas las canciones.

Ante esto, se coloca un panorama contemporáneo en donde se toma en cuenta las perspectivas sobre y desde las redes digitales y la forma en la que estas contribuyen en la configuración de las prácticas y usos del producto. Esto es un tema interesante ya que se vislumbra una negociación en donde las comunidades optan por consumir o rechazar un determinado contenido sobre otros. Este tema de la negociación toma fuerza en apartados posteriores en donde las comunidades colocan el elemento musical como factor de consenso entre sus grupos.

La práctica de la reproducción es lo que conecta de manera estratégica con la teoría. La reproducción se coloca como elemento performativo y situacional de la forma simbólica que representa la música.

La música y su reproducción escaló desde las reflexiones individuales hasta las prácticas en colectividad. La herramienta de la reproducción se llega a conectar con las experiencias familiares y así, la música se consolida como parte de los rituales colectivos y formativos.

La colectividad con la que se acercan a los contenidos comenzó, se vivió y se vive principalmente desde el núcleo familiar. Particularmente la unión más presente es con sus familiares próximos (hermanos y hermanas) y con la figura del padre como predominante en sus discursos.

> Brenda: pues yo lo que comenté de la de Ariel, o sea, a mí esa película me remonta a mi infancia, estar con mis hermanas, siempre que la vuelvo a ver yo creo que siempre vuelvo a chillar. Yo me imagino que tritón es mi papá porque mis papás se divorciaron…"

> Vanesa: Yo hasta la fecha tengo una tradición con mi familia, con mi papá y mi hermana: viaje que se hace en carretera, la música que se pone es de Disney y cantamos. Acabo de ir el fin de semana a Cuernavaca y fue así: "este ¿si quieren música de Disney, aunque ya estamos grandes?" y fue de "pon Disney" sabemos que es la tradición…

> Vanesa: yo conecto también más con la de La Bella y La Bestia, la de La Bella y La Bestia, a mí todas las canciones es como lo máximo, o sea, es algo que yo puedo escuchar mil veces, y también me gustaba mucho lo que decía Sofía sobre la relación de Bella y su papá, o sea, yo soy súper apegado a mi papá entre ellos yo sí identificaba que mi papá es pues muy chistoso, muy ocurrente y todo y pues él… lo identificaba como que veía partes de él en el papá de Bella y por cómo se llevaban, entonces para mí era de que… yo empatizaba […] se me hacía muy valiente, por lo que hacía por su papá y que yo me ponía en su lugar y lo que decía Sofía, a lo mejor no estoy en esa situación, pero la música y la historia te dicen "¿qué pasaría si a lo mejor yo estuviera en esa situación?" y empatizas con el personaje.

El personaje de Tritón es el padre dentro de la narrativa de la película. Al principio de la película, entre el personaje principal y el padre, se presenta una relación complicada, la cual tiene un giro total al final de la película: después de la adversidad se genera una relación fuerte.

También se aprecia en los grupos que existe una decisión colectiva de recuperar la música como elemento acompañante en las prácticas que implican la interacción familiar. Existe una negociación interna basada en las experiencias colectivas.

Poco a poco, desde su primer contacto, los sujetos fueron configurando memorias alrededor de la música tanto por su interpretación y prácticas a nivel individual como por su relación con lo familiar: la música funcionaba como elemento de identificación y contenedor de experiencias.

Al mismo tiempo, la música escaló de lo familiar a lo colectivo en otros grados; vincula comunidad. La música hace a los grupos conectar con memorias y situaciones en común con esferas más grandes y fuera de su círculo íntimo familiar en donde también conserva esa capacidad de activación de memoria y configuración de determinados conocimientos colectivos en su mayoría orientados hacia una vertiente emocional. Esto se vincula con la característica de "superposición" de Jensen (1991) pues a pesar de partir del mismo contenido, los integrantes de las comunidades traen al momento de la interpretación otros elementos de diferentes contextos como lo son los eventos simbólicos de otros rituales e intercambios sociales:

> Jane: en mi boda, durante la cena, yo le dije al DJ "ponme canciones como de Disney" o sea, ya sea como acústicas o ponme así como instrumentales y yo tenía de que amigos o familia de que "ah, esta le escogió Jane" o de que "ah, está es de La Sirenita" y entre ellos se ponían como a adivinarlas, así como de "ah, está me acuerdo como que la escuchaba de niño" […] entonces sí siento que, como decía Diego, aplica todo el mundo, o sea, adultos, adolescentes como que sí te evoca algún momento de tu vida que a lo mejor te transporta… como una tía mía me dijo "ah, está yo te llevé a verla al cine…"

> Vanesa: con la música de Disney eso pasa, o sea, es raro que alguien no la conozca, pero sobre todo creo que el éxito es que justo eso nos pasa, todos logramos un recuerdo ¿no? Por ejemplo, con Coco, con "Recuérdame" precisamente y como que a todo el mundo le pegó porque todos, bueno, en teoría hemos vivido una pérdida, si no específicamente la abuelita, como dice ahí, obviamente a los que la hemos perdido, pues te pega más, pero todos hemos tenido una pérdida ¿no?

> Jane: en mi experiencia personal yo conecto mucho con esa canción y esa la bailé con mi papá en mi boda, pues ya sabrás: todo el mundo llorando, yo llorando, todo el mundo llorando entonces y más, porque mucha gente dijo "no manches, es la de Tarzán, no me acordaba de esa canción."

Es importante recuperar que en los grupos se vislumbra la forma en la que la música aporta y evoca dirección, es decir: transporta a diferentes momentos de la vida y ayuda a conllevar momentos emocionalmente cargados como lo son las pérdidas y transformar el carácter de las emociones, es decir, un desplazamiento temporal que resulta en la transformación de una emoción como lo es la felicidad, hacia la nostalgia.

El elemento emocional se comienza a vislumbrar como eje rector presentado por la música y que conjuga experiencias. En estos fragmentos se puede ver un consenso que crea una "unidad emocional" en torno a determinadas formas de conllevar situaciones dentro de la vida, establece conocimientos en conjunto. La familia, el llanto y la infancia son elementos que van tejiendo esta unidad y herramientas que son fomentadas o activadas a través del consumo de la música. Sin duda alguna, la figura de la familia fue la que sobresalió y la que mayor relación construía con las experiencias de las comunidades.

Siguiendo la teoría de las emociones, según Jonathan Turner (2008) desde un espectro negativo, hacia uno positivo, en donde dicho carácter implica la tendencia a realizar acciones recíprocas que terminan consolidando un nivel de compromiso hacia el estímulo primario en donde surge o se encuentra el origen de la emoción positiva. De esta forma, la forma operativa de este transporte de memoria y sentido emocional conlleva un vínculo con la institución de origen y al mismo tiempo va configurando las estrategias interpretativas con las que las comunidades se dirigen a los contenidos.

En un plano más amplio, en los grupos de discusión también se consideró la estructura y forma interna de la música en los contenidos como un elemento que facilita un vínculo imaginario que les permite conectar con esferas aún más grandes. Aquí se puede encontrar otra característica de las comunidades interpretativas, la "multiplicidad". Las comunidades elaboran sentido a partir de diferentes estrategias como ciertas concepciones del mundo y algunas prácticas asociadas; diferentes lecturas con diferentes elementos externos a la lectura directa del contenido. En los consensos se puede apreciar que la industria y su música también es utilizada como elemento detonante de curiosidad y que invita a hacer un "viaje de conexión" con otras partes del mundo:

Sofía: pues hasta por cultura ¿no? que es lo que les digo de ir más allá, o sea esto que decía Diego como por ejemplo, de la Princesa y el Sapo que de verdad me parece muy padre música, pues obviamente que se desarrollen Nueva Orleans… digo, ya habrá, como en el caso de Diego que bueno, porque él es músico sí está más familiarizado pero gente que no, o sea, niños o gente que la vea a lo mejor de "ah, mira la música es diferente" ah, bueno, o sea, Diego podría identificar "ah, es jazz, es blues" pero eso me gusta también como… para alguien que no, es darle a conocer de "ah, es que como está en este país o está en esta ciudad, mira, esa es la música" ahora Encanto creo que se fue como también de "ah, mira, son ritmos diferentes que tal vez en Europa no escuchamos o no escuchamos o no estamos tan familiarizados. Ah, pero mira qué padre, lo conozco por medio de esta película, lo conozco" y que nos pasó con muchas, bueno, lo que dices ahorita de la Cenicienta, es eso, hasta cultura.

Florencia: para mí Disney es principalmente viaje porque nos ha llevado a conocer Italia, Grecia…con películas como Pinocho o Hércules nos ha hecho descubrir la cultura arábica o China con protagonistas como Jazmín o Mulán, justamente… y para mí la música dentro de Disney tiene un rol bastante importante, casi tanto como lo es la animación dentro de estas películas, permite puntuar momentos claves, o sea, uno hoy en día, escucha algunas músicas que aparecieron en las películas y siente algo" (Florencia)

Jane: creo que tanto la música como las películas te hacen conectar, te hacen imaginar, viajar, soñar, pues sí, eso es muy mágico lo que te genera, o sea, como les dije, yo pongo el *playlist* de la música clásica si estoy teniendo mal día, si estoy enojada o lo que sea y en automático es como que te cambie el chip, te transporta a lo mejor a la historia o lo que tú viviste en el momento de ver esa película, lo que sentiste…

Estos consensos empiezan a delinear una articulación con el concepto de matrices culturales pues la música se vuelve una expresión de lo que para la comunidad representa sus propias visiones de la vida, se van tejiendo imaginarios en conjunto que expresan formas de relacionarse y consolidar percepciones espacio-temporales y sociales.

Buscando el concepto, Martín-Barbero (1991) esto se conecta con las matrices como expresiones de relaciones objetivas con características sociales; propone una matriz

cultural como un conjunto de elementos y motivaciones, una matriz que organiza y expresa apreciaciones, percepciones y acciones. Tal es el caso de los primeros argumentos de esta sección grupal puesto que, a través de la música, los integrantes de estas comunidades iban reconfigurando imaginarios que relacionaban de manera directa con la concepción de una percepción cultural y geográfica, es decir, estas herramientas iban construyendo lentes de imaginarios con los que perciben la realidad, a otros grupos y a sus acciones. Además, el factor emocional activado a través de la música (considerando esta ya como su producto separado de lo visual) resultó receptáculo y coordinador de motivaciones que se organizan en torno a un momento histórico de su línea temporal.

Así, la música permitió a las comunidades interpretativas la configuración, recepción y percepción de matrices culturales y simultáneamente, la formación de estrategias interpretativas propias dirigidas por estas percepciones.

En el grupo B, por ejemplo, se habló de la forma en la que el contenido conecta con lo que consideran la cultura mexicana mediante la "certera implementación" de la música, que en este caso podría ser justamente ese punto de articulación que teje relaciones objetivas con esferas sociales:

> Diego: me encantó la canción de "Recuérdame" en cuanto está haciendo el niño con la abuelita así cantando acústico… los actores de doblaje mexicano, se me hizo muy muy muy muy exacto y bien, la de Bruno sí, los ritmos latinos que meten, o sea, es muy agradable Disney en cuestión de la música desde las primeras películas, las centrales, las últimas siempre está muy…tiene un tino muy certero para conectar.

> Sofía: a partir de Coco que, o sea, que eso me gustó, esas conexiones de Disney son las que me gustan, dice "pensar en eso, que de verdad ellos vienen y que pensar que si tú no pones la foto" dice "desde que yo vi Coco, no vuelve a ver un día que no ponga una ofrenda" o sea y creo que es eso, porque estamos conectando […] Entonces, les digo, que creo que la música ese es el éxito

Este comentario comenzó a esbozar un discurso grupal acerca del uso que da la industria a la música para la organización del sentido alrededor de un aspecto sociocultural y la forma en que por medio de la música organiza y orquesta determinadas perspectivas acerca de diferentes temáticas.

Con este esto podemos ver cómo las comunidades comienzan a articular percepciones sociales alrededor y con la ayuda de la música. Con esta consideración, es interesante observar cómo esta expresión de determinadas matrices se vuelve transversal hacia otras esferas sociales, cristalizador de motivaciones, objetos materiales, personajes, emociones y decisiones:

> Manuel: todo tiene la música, hasta para el coleccionista que son muñequitos, la música está presente porque en esa figura que ve, ve la música de Disney y quiere interpretarlo con el personaje, en mi caso y, en mi caso la música es conmovedora.

> Brenda: Y algo que a mí me encanta es que cuando vaya llegando a los parques y escuchas la música de las películas a mí se me pone la piel chinita, en cuanto vas llegando, dices "ya llegué, o sea, ya estoy aquí" y o sea, es en cualquier lugar, o sea, de que estoy en… yo trabajando, también como decían, estoy de malas o así, pongo mi *playlist* de Disney y ya.

Además, estas comunidades, sus prácticas y su interpretación no resultan aisladas de otras comunidades, recordando las características de las comunidades interpretativas desde Jensen, estas se superponen, tienen multiplicidad y contradicción. La música es un elemento de unión entre otros entornos colectivos y colabora dentro de otros rituales.

Dentro de los grupos, había dos profesores que tenían contacto con infancias y en ambos casos, esto se hizo notorio en las actividades e interacciones con sus alumnos en donde el factor musical se presentaba como conector de la acción y la música iba inmiscuida con un factor emocional que facilitaba las interacciones y modifica estados de ánimo:

> Diego: Disney tiene una influencia muy muy muy fuerte… ¿qué pasó, por ejemplo, cuando estrenaron la película de Frozen? Todos, todos, todos, todos, las niñas, sobre todo, se disfrazaban de princesas, todos se sabían la canción, todos mis alumnos querían tocar "Libre Soy"

> Manuel: …se las pongo a mis alumnos y ya me gusta como después, tengo a primero, y empiezan con el "ji ji ji ji ji ja ja, estoy de buen humor a visitar la risa, voy" y empiezan ellos mismos a contagiarse y entonces al ver esa alegría, pues mi

estado de ánimo obviamente cambia a esa alegría que estaba buscando, por eso, el lugar de la risa me llama mucho la atención…

Con esto, se pasa a los usos que dan a la música. Lo que para ellos comenzó como una forma de entretenimiento a una corta edad, aunado a la práctica de la reproducción en su forma separada del elemento visual, otorgó a la música un carácter transversal y que puede llegar a formar parte de la cotidianeidad y las prácticas:

Mia: se me hace una manera muy eficiente de transmitir un mensaje porque si además la música es pegajosa, lo vas a traer en tu cabeza, entonces es una forma de que entre y eventualmente la vas a empezar a analizar, entonces obviamente el mensaje va a quedar bien grabado.

Una vez más el elemento de la reproducción se coloca como el que orquesta esa cualidad de concatenación operativa ya que involucra una constante atención que potencia la apropiación de los contenidos. La memorización de la música es un resultado de este acercamiento; se traslada el elemento sonoro y dicho desplazamiento es una estrategia clave que para ellos vehiculiza el contenido audiovisual.

Para los grupos, el resultado de estas prácticas de repetición detona una cadena de prácticas que consolida el vínculo con la industria, desde otra perspectiva, esta serie de prácticas también podría considerarse una concatenación de negociaciones. Este producto cultural para las comunidades da pie a la apropiación de los contenidos y es aquel que transporta un determinado mensaje por fuera de la imagen. Se ahonda en estos consensos en apartado posteriores.

4.3.2 Usos del contenido mediático

Diego: sin decir una sola palabra, o sea, todo empieza desde la música muy alegre el "tarara" de repente, pues así como el momento dramático y cambia la música, se empieza a poner como más triste, más oscuro, ya está después como la aceptación que "ya, bueno, ya la vida sigue, continúa" y otra vez empieza como la pieza ya más alegre, pero no tan alegre como el inicio, o sea, como que retoma un poco, […] la música en particular de esa película que dura dos, tres minutos…te

narra toda, toda la vida desde que se casan hasta el final, entonces sí está muy, como les digo, muy certero Disney en cuestión musical.

Este comentario detonó una discusión alrededor de un fragmento musical con una duración de 4 minutos. Para ellos la imagen tenía menor o nulo potencial si no iba acompañada del elemento musical. La música era aquella que llevaba el ritmo de los contenidos y orquestaba no solo el contenido, sino a las emociones que éste propiciaba y las emociones, sobre todos aquellas que implican "llorar", eran sinónimo del éxito del contenido:

Jane: siempre hay esa escena, esa canción, esa melodía que cuando la ponen, o sea, a mí me pasan la de *UP* que, o sea, ni siquiera… o sea, a mí me echaban burla mis hermanos de que empezó la de UP y yo ya estaba llorando, de ni siquiera estaba como toda la primera escena…

Sofía: A veces creemos que la imagen es más importante y creo que el ejemplo que dio Diego de la de UP que no dice una palabra, pero te cuenta una línea de vida wow, […] no te pega igual si tú no le pones sonido y al revés, puedes no ver la imagen y solo escuchar la música o el sonido y te enchina la piel. Creo que eso es algo que a veces no le damos como tanta importancia y la música es híjole, súper importante, la música, el sonido es muy importante, te puede decir mucho más como el ejemplo que daba Diego de UP que incluso las imágenes ¿no? eso también es la magia para mí de la música y digo, ya sí va acompañada de una letra perfecta, pues bueno, ya lloramos.

Otro uso que ellos encuentran de la música es que esta lleva consigo el mensaje del material visual, lo contextualiza dentro de la narrativa y les da a ellos mismos un rol dentro de él. De la misma forma, se le da a la música un uso de transporte temporal a las diferentes etapas de vida en donde se tuvo contacto por primera vez con los contenidos:

Manuel: la música es súper importante, ayuda a transmitir creo que un poco mejor el mensaje que incluso un diálogo entre los personajes, en ocasiones.

Jane: para mí en general la música es parte fundamental de la historia, o sea, puede ser una idea, una historia como buena, pero si no tiene la música adecuada, o sea que

te llegue, o sea, que te mueva fibras o algo […] siento que, ya sea música instrumental o con letra, te invita o te adentra dentro de la historia y te hace como parte de ella entonces sí, para mí es fundamental.

Florencia: o sea, como que las notas y aunque no venga una letra en específico, ya sea en español o en inglés, bueno, yo nada más se las he escuchado en español y en inglés, pero creo que te remonta siempre a un sentido de bienestar, en mi caso, un sentido de bienestar como que te transporta a tu infancia como que a los momentos y no sé qué que sea esa conexión, pero como que regresa a los puntos como más significativos de tu infancia.

Julieta: la música me remonta a episodios en donde te puedes encontrar desde chiquito en tu casa, en el coche… de hecho yo pongo música navideña cuando ni siquiera es Navidad en mi coche cuando estoy en el tráfico, pongo música de Disney y ya como que empiezo a relajarme.

Jane: creo que tienen (las canciones) ese poder de transportarte a otras épocas de tu vida, o sea, solo de escucharlas, como que te generan un recuerdo y ese recuerdo revive cada vez que escuchas la pieza, te lleva a un cierto momento de tu vida.

Los consensos versan en torno a la música como elemento simbólico con naturaleza móvil (que puede ser extraído del producto visual) que consolida relaciones entre emociones, narrativa y tiempo. Estos usos trazan una gramática entre las comunidades y la industria con los que se puede esbozar una organización, un lenguaje y un punto de encuentro para estas relaciones y posiciones respecto a la interacción industria-comunidades.

4.3.3 Género. Una naturaleza en la fórmula. (Imaginarios / "Fórmula Disney")

Como se estableció en el capítulo del marco teórico, la consolidación del género lleva un elemento histórico. Por tanto, este apartado va íntimamente ligado con los dos previos en donde se desarrollaron los momentos de vida en los que se acercaron a los contenidos. La infancia fue un momento clave de contacto. Para rastrear su conexión con el factor

sociohistórico y la forma en que las comunidades consolidan el género de la mano de sus interpretaciones, es preciso incluir una nueva categoría que resultó de gran mención en los grupos. “La Fórmula Disney” articula para los grupos los elementos distintivos de la institución, entre ellos, la música:

> Jane: todas las películas deben tener una cantidad y una escena en la que la persona va o vas a sentir un nudo en la garganta o va a llorar o a berrear o algo, pero algo va a ser ahí, entonces es muy interesante cómo los compositores y cómo las personas que trabajan en eso tienen que encontrar esta fórmula y ese punto exacto.
>
> Fernanda: es muy interesante cómo los compositores y cómo las personas que trabajan en eso tienen que encontrar esta fórmula y ese punto exacto que decir “aquí es donde la persona va a sentir o va a sentir hasta llorar o va a sentir…”

Como se logra apreciar, esta fórmula es constituida por dos nodos principales: el elemento emocional y la música. Se vio en los apartados anteriores que esto va de la mano de las memorias y la capacidad de construcción alterna al material visual, por tanto, para la constitución del género, es posible hacer una conjugación de estos nodos con el factor tiempo mediante el concepto dinámico de imaginarios.

Un imaginario se toma desde la conjunción de varios teóricos. En primer lugar, tenemos a Cornelius Castoriadis quien comienza a esbozar este concepto a partir de considerar la potencia de la creación social, un *visa formandi* que él llama “imaginario social instituyente” (Castoriadis, 1999). Este imaginario instituyente contiene y se guía por elementos que escapan de la realidad y la lógica: las significaciones imaginarias sociales; es usualmente mediante ellas que las instituciones se guían. En el caso de esta investigación, estas significaciones imaginarias sociales tienen su cimiento en la memoria y la emoción.

El papel de las instituciones se inserta directamente en estos imaginarios al ser contenedoras, creadoras y al mismo tiempo consumidoras de estas significaciones imaginarias sociales. Cada institución va así creando una particular forma de organización sociocultural (Williams, 1977) y en este caso, de lo imaginario.

El concepto de imaginarios también ha sido abordado por otros teóricos. Gabriel Ugas coloca “imaginario” como “constituyente como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas” (Ugas,

2007). Este tratamiento del concepto se vincula así con el de comunidades haciendo eco a las estrategias interpretativas que las distinguen y a "matrices culturales" como el conjunto de marcos de lectura.

Así pues, el género de estas producciones reside en la coyuntura operativa y organizada entre realidad e imaginarios que construye la institución mediante la interconexión de sus formas simbólicas.

Castoriadis propone algo que termina de consolidar este género y que puede aterrizar el mecanismo con el que puede operar. La forma cristalizada y el vehículo que se suele relacionar con estos imaginarios: el símbolo. Según Castoriadis "Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico […] constituyen cada una su red simbólica" (Castoriadis, 1989, 187). Aunado con lo propuesto por Thompson, es el tránsito de las formas simbólicas lo que constituye esta red simbólica con las que se hace sentido, se logra la comunicación y se direccionan las prácticas. Con los argumentos anteriores, la música se considera parte de la red simbólica de la institución. Al constituir entonces un fragmento objetivado de los imaginarios, el símbolo puede ser una herramienta de vinculación entre la organización operativa de la institución y las comunidades; en este caso, la forma musical, al orquestar emociones, reactivar memorias y consolidar vínculos, se puede considerar como un componente propio del género en medida en que conecta a las comunidades con la propia organización simbólica y sociocultural de las instituciones.

Esta red organizada para las comunidades se menciona como "magia" y es una palabra de relación interesante pues, además, sostiene y propicia esa capacidad que configura a los imaginarios: la capacidad imaginativa de los individuos que les permite indagar en sus memorias y crear escenarios ficticios:

> Sofia: …para mí la magia de Disney en las películas y la música y todo lo que hacen, ahí sigue, o sea, y creo que prueba es que todas esas canciones nuevas que han llegado, o sea, están de que en el *streaming* a más no poder.
>
> Fernanda: creo que es importantísima la música porque ayuda mucho a ese elemento que es la magia y pues se podría decir que amo mucho su música porque pues cuando mi hija estaba pequeña, pasábamos horas bailando y cantando muchas de esas canciones.

> Sonia: Algo mágico de la música es que te regresa, te hace volar otra vez a algún lugar, te regresa el tiempo al que fuiste feliz, triste, lo que sea… en este caso te da felicidad, obviamente.

Se vuelve interesante esbozar una pequeña genealogía de la palabra "magia" ya que se puede contemplar su alta frecuencia para conjugar y referirse a la "fórmula Disney" tanto en los grupos como en el apartado vinculado con el entorno digital. Este ejercicio se colocará en apartados posteriores en virtud de utilizarlo como punta de lanza para una reflexión y análisis.

Una vez expuestos los consensos más relevantes en torno al primer concepto, se toman estos como parte del mapa y se procede a exponer los resultados relacionados con el segundo concepto.

4.3.4 Estructuras del sentir. Tradición

Para el siguiente concepto que se intenta rastrear, tomamos las ideas clave que lo configuran desde su teórico principal, Raymond Williams (1977). Las categorías para su análisis son: tradición, afectos e historia-temporalidades. En cada apartado se desarrolla su base teórica y su relación con los datos empíricos.

Siguiendo a Raymond Williams y su propuesta sobre una tradición que implica la elección intencional de un pasado que configura el presente y su vez ofrece un pasado preconfigurado, se contempla en algunos argumentos de la comunidades cómo la música se convierte en fragmentos de conexión y/o vinculantes de esta selección, un tanto como los puntos vitales de conexión (Williams, 1977) que ratifican el presente y dan indicaciones sobre el futuro en donde se revalidan dichas tradiciones y continúan desarrollando su carácter de poder y al mismo tiempo, vulnerabilidad. En los grupos podemos encontrar cómo se va introduciendo a través de la imaginación un determinado "lema" e "intencionalidad" vinculante a través de comentarios como "el mensaje no se ha perdido", se señala la presencia de un mensaje del pasado que continúa forjando "algo" en el presente, un discurso que construye y configura el imaginario de añoranzas que se abordó desde apartados anteriores. Se puede entonces considerar que dicha categoría requiere fuertemente del factor de temporalidad pues mediante él se consolidan tanto las prácticas como su vínculo con las experiencias.

Los elementos sonoros modelan aquellos elementos que las comunidades consideran clave para la fundación del mensaje principal de la industria en determinados momentos históricos y que se continúan o intentan reforzar en sus nuevos contenidos:

> Sofía:…a mí me encanta La Princesa y El Sapo (2009) porque, o sea, se me hace como una combinación entre el Disney como el clásico con el nuevo y algo que a mí me encanta que, independientemente que si Tiana es afroamericana o no, que es como una nueva princesa… yo amo, amo el personaje de Tiana y a mí me encanta que el mensaje no se ha perdido de que lo que "si lo puede soñar, lo puede lograr" […] a mí esa película con todo y que es de la nueva generación, a mí me hace llorar muchísimo […] entones te digo, bueno, o sea, como que la esencia sigue ahí, aunque la forma de contarlo y como de presentar a los personajes y todo, sí se ha actualizado, o sea, como que se ha ido adaptando, que es normal, que es necesario, pero la esencia sigue ahí, o sea la emoción, las canciones[…]
>
> Manuel: cada canción que hay ahí va nutriendo esta historia, va llegando al punto que es el central a lo mejor de "debes ser un niño, debes vivir con los buenos valores o con los buenos ejemplos para que alcances metas positivas en este caso" entonces siento que sí, la música es fundamental porque va a nutrir el mensaje que quieren dar en la película.
>
> Diego: pues sí, Disney… y lo vuelvo a mencionar es 100% acertado en su música en todas sus películas, bueno la mayoría que yo he visto, me imagino casi todas…pues es muy muy importante muy…es como el *feeling* de Disney: música, yo creo que el primer lugar su música, segundo lugar, casi llegándole su historia
>
> Alejandra: y es muy bonito enseñarles a los niños de ahorita las películas de Disney, de antes…para mí *sonríen durante la anécdota todos*

Aquí se puede ver que dicho imaginario es mucho más fuerte que las modificaciones que pueden existir sobre formatos visuales o narrativos al interior de los contenidos. Así mismo, el factor musical reafirma lo expuesto en apartados previos, es decir, su carácter y posición como forma simbólica de la red interconectada ya que, a

pesar de no ser puntualmente las dos producciones detonadoras las que se mencionan en estos argumentos, el formato y los "requisitos" de dicha forma continúan estables.

4.3.5 Afectos

Sobre los afectos, los grupos son conscientes de la participación de la música; para ellos, la música es un elemento capaz de articular aquello "inarticulable" y de esta forma, mediante la integración de la música, se pasa al terreno emocional:

> Karen: un niño a veces no te va a entender, la puede ver… porque nosotros las vimos de niños y creo que esas cosas vienen a veces con edad, pero realmente creo que lo interesante es que a veces pones a un niño y quizá no termina de entender todo, pero lo siente entonces creo que eso es lo interesante…

> Brenda: hay una escena, una canción que te rompe, o sea, es como… Disney tiene que tener, o sea, para que una película de Disney sea un éxito es que sea un personaje como del que te puedas identificar, empatizar, dice, pero hay una canción, o sea, igual pueden tener mil canciones súper padres, pero hay una y hay una escena en la que es el punto de quiebre emocional para el espectador, entonces es este como **una fórmula** que ya tiene Disney.

Años después de su primer acercamiento a los contenidos, los grupos parecen ser conscientes de los aún latentes efectos y prácticas que los llevaron a un punto específico que construyó un vínculo con la industria (percepciones que se retomarán más adelante), pero al mismo tiempo, lo consideran parte de sus propias percepciones y como algo intocable e invaluable que apunta hacia la memoria y hacia activar emociones que se asocian a la "tranquilidad", "comodidad", "nostalgia" y "alegría"; en estos consensos es interesante cómo los afectos encontrados se conectaban y transmutaban una vez más hacia el llanto:

> Alejandra: Disney para mí es como esos recuerdos o esos sentimientos que uno no quiere tocar de lo bonito que se sienten

Vanesa: creo que las emociones que puedo sentir son todas positivas, o sea aparte de la nostalgia no sé… como alegría, no sé, comodidad…como *safe place* ¿sabes? Como…me siento cómoda escuchando ese tipo de canciones.

Karen: para mí la canción de La Sirenita pues es nostalgia es como decían estar en tu cama ahí viendo la tele y la película, pero también personalmente me trae como un sentimiento y sensación de emoción…

Jane: pues yo desde mi punto de vista yo relaciono mucho a Disney con dos cosas: con magia y con emociones, o sea, a mí… todas las películas de Disney, casi todas o sea es rara la película en donde no llore *aprobación de los demás participantes* y sobre todo es por la música

Mia: Fui al cine con una amiga mexicana y lloré toda la película …entonces para mí esa es una de las películas que hicieron muy bien como el ensamble entre lo visual y lo auditivo y además lo auditivo como que hizo que la emoción perdurara aún más, yo me acuerdo por meses y meses que cada vez que escuchaba una canción, así fuera la más alegre del *soundtrack*, yo lloraba…

Siguiendo a Turner (2008) podemos considerar el potencial que se les atribuye a las emociones en los diferentes niveles de estructuras planteados por este mismo autor: según Turner, son tres los niveles de estructura social que es conveniente analizar en las interacciones con las emociones: macro, meso y micro. Es en el nivel macro en donde se encuentran las instituciones y grandes colectivos, en el meso las interacciones sociales y en el micro se generan por las prácticas individuales de los individuos. En el nivel meso las emociones individuales se socializan y más adelante, esta actividad colectiva valida o rechaza determinadas instituciones del nivel macro, es decir, es el lugar donde se dan determinadas negociaciones. Ante las diferentes categorizaciones de las emociones, este autor reconoce un determinado espectro que comparte con otros teóricos de las emociones y es que un espectro que genera sensaciones de bienestar es aquel que en muchas ocasiones suele generar la intención de reproducir dichos afectos de forma recíproca y así, generar un nivel de compromiso, una primera negociación. En este caso, el llanto puede considerarse como un factor activador y revelador de la carga emocional atemporal

de este compromiso hacia la industria y sus contenidos, además de la capacidad que tiene de activar vínculos de identificación:

> Fernanda: y yo no vi la película, debo de confesar que no la vi en el cine, escuché primero la música, la melodía, esa canción en particular me hizo llorar, llorar, llorar, llorar porque me identifiqué con ella en ese momento.
>
> Brenda: yo lloré, mis papás lloraron, todos lloramos y es por, o sea la letra, o sea la letra y la música, la emoción que traía esa música, o sea, esa canción en específico, a mí me rompe, o sea, yo la puedo escuchar en cualquier lugar y yo… o sea, yo cuando la escogí lloré mucho, o sea, la escuché varias veces y yo lloraba escuchándola en mi computadora, en el celular y dije "no manches, el día de la boda voy a estar así destruida escuchándola.
>
> Sofia: eso también es la magia para mí de la música y digo, ya sí va acompañada de una letra perfecta, pues bueno, ya lloramos.

De la misma forma, en estos argumentos, es importante subrayar la posición que ellos mismos toman respecto de la industria, ya que esto puede exponer diferentes tipos y grados de negociaciones a través del tiempo y la manera en la que la música es un símbolo transversal y de validación a estas mismas. Se ofrecerá en un capítulo posterior una posible lectura sobre las negociaciones y su transversalidad ya que estas determinan un importante fragmento de consolidación de las Estructuras del Sentir.

4.3.6 Contexto histórico

Por último, en esta sección de análisis, es importante recordar lo señalado por Martha Nussbaum: la emoción es un gran marcador histórico porque además de relacionarse con eventos históricos y consolidarse a través de la interacción social, las emociones no se enseñan como afirmaciones, sino que, por su propia naturaleza abstracta, se "enseñan" a través de historias (Nussbaum, 1988). En los grupos de discusión se puede ver esta conexión entre las etapas de crecimiento en donde predomina la generación de emociones e interacciones socioafectivas. Los grupos reconocen a la industria y sus

productos como presentes en los procesos de crecimiento, con cierto potencial educativo y con un enfoque vinculado con determinadas épocas temporales.

Por tanto, el contexto en el que giran estas producciones parte de un proceso primario de infancia en donde la perspectiva social se configura mayormente por la coyuntura emocional:

> Diego: por el tipo de historia (sobre reconocer la temporalidad de la industria) […] también emocionalmente lo noté porque esas películas, hasta ahí, son como de mis clásicos, o sea de que yo las puedo ver 80 mil veces y no pasa nada, o sea, yo las puedo ver y ver y ver y ver y me identifico y como lloro, pero como que, a partir de ahí en adelante, sí me gustan sí las disfruto, pero creo que no es la misma conexión como con esas otras, no sé si tenga que ver que crecí con esas.
>
> Sofía: Sí me gusta este mensaje que dan como a las nuevas niñas o niños o generaciones, pero insisto, por ejemplo**,** tampoco está mal si hoy en día una mujer decide quedarse de ama de casa o de verdad luchar por el amor verdadero, o sea, que sea como su prioridad…
>
> Diego: siempre hay una canción una o varias de cada película que nos deja marcado… como decimos… "bueno", se va enfocando por épocas.
>
> Diego: cómo era el tipo de instrumentalización de cada época otro, por ejemplo la de los Tres Caballeros que ya fue como 10 años después fue creo que por el 44-45 me gustaba mucho esa porque hablaban… de repente salía bailes de Veracruz… dije *EXPRESIÓN* entonces era… metían mucha música folklórica, actual de ese momento… también la Cenicienta por ejemplo, el tema principal es de Tchaikovsky y aquí lo adaptaron como el vals de La Bella Durmiente pero pues está basado en una pieza clásica… otra, por ejemplo, los Aristogatos me encantaba la música a mí me encanta el jazz entonces, pues la canción más famosa que la del gato jazz, escuchar las trompetas, el piano… que era así como se iba adaptando Disney a cada época.

En estos consensos, se puede observar que los grupos consideran a la industria como una entidad que "**se adapta**" a las diferentes épocas y procesos socioculturales: una vez más, se presenta una negociación.

Dicha percepción coincide con el concepto de hegemonía que de igual manera se puede conectar con la hipótesis de las estructuras del sentir. De la misma forma, se observa una contra postura de los grupos respecto al mensaje. La capacidad de discernir sobre un mensaje específico detona la importancia de la interacción social respecto a un mensaje inequívoco y la manera en que este va fluctuando conforme se coloca en una línea sociotemporal y se enfrenta a las diferentes y transversales interacciones sociales.

4.4 Análisis. Estructuras del sentir a profundidad y contextualización

Las Estructuras del Sentir son un concepto que conlleva pensar en asociaciones e interacciones en diferentes grados y alrededor de diferentes ángulos sociales.

Como se mostró en los resultados, las formas simbólicas como lo es la música permiten la generación, comunicación e interacción de interpretaciones que consolidan tradiciones y afectos que prevalecen en el tiempo y construyen determinadas organizaciones del pensamiento y pautas operativas en donde muchas veces la evocación y movimiento de las emociones a través del tiempo son piedra angular de estos sistemas colectivos.

Se puede ver la manera en que las estructuras del sentir están íntimamente conectadas con el carácter colectivo de las comunidades interpretativas, lo que permite también construir un patrón de interacciones que deja entrever la manera en que estas interacciones y asociaciones prevalecen a través del tiempo y más que consolidar una relación unilateral entre contenido y audiencias, escalan (y escapan) a otros niveles de la sociedad en donde son representadas por las instituciones. De las micro conexiones generadas entre comunidades-contenido, un patrón de negociaciones permite ensanchar la mirada hacia macro conexiones nivel institución-sociedad que estas generan y así, la manera en que se edifican estas estructuras del sentir.

La manera de proponer estos patrones se encuentra en la conjugación de las categorías entre sí y con la fase de contextualización.

Como punta de lanza y como factor a monitorear desde los resultados, se toman las emociones ya que estas, por su presencia transversal en los resultados, funcionan de manera capilar en esta propuesta de sistema de negociaciones. En un primer momento, se

contempló la forma en la que las emociones se empiezan a gestar desde el nivel micro (Turner, 2008). A través de un estado temporal que implica la infancia y emociones de bienestar, se consolida el primer portal o negociación. Para el lector que para este momento no siga la línea narrativa, estas negociaciones se pueden observar en las menciones subrayadas de momentos de elección del contenido desde un punto de niñez en donde existió una decisión voluntaria respecto al contenido.

En este punto, de manera individual se selecciona el símbolo y la forma simbólica; esta negociación marca la entrada de la emoción, cuya posición en dicho momento se encuentra en un nivel micro. Aún en el nivel micro, el primer momento de negociación, aterriza en la consolidación de las prácticas de reproducción de las que se habló en los apartados anteriores.

El segundo momento de negociación involucra aún al individuo y aterriza en la socialización selectiva de emociones y la creación de experiencias que esto permite. Por su naturaleza colectiva, el momento en el que recae esta segunda negociación escala a nivel meso. Este punto en el proceso es también un punto de convergencia pues en este momento se da la superposición que distingue a las comunidades interpretativas. En este momento es interesante considerar este "punto de encuentro" de experiencias y emociones de lectura ya que mediante estas convergencias se parte a la tercera negociación. De manera estratégica, se coloca el tercer momento como un círculo, este hace alusión al simbolismo que representan las figuras en un diagrama de flujo; el círculo se conoce como "símbolo conector" ya que marca un punto en un flujo continuo en donde convergen elementos separados (Lucidchart, 2023). Para efectos de este análisis, este símbolo conlleva pensar en las interacciones entre comunidades interpretativas y la socialización de experiencias que forjan las memorias particulares y se van articulando con la práctica del primer momento. Esto se constata en los consensos de los grupos en los que se refieren a la socialización e integración de la forma simbólica en actos comunicativos y en comunidad.

Dicha articulación representa el tercer momento de negociación, en donde las emociones permanecen en un nivel meso. Mediante la interacción de las comunidades se va tejiendo el imaginario del que se habló en apartados anteriores y que a su vez establece la validación y dibuja las coordenadas de acción para la institución.

En este ciclo se encontró concordancia con la teoría planteada por Turner (2008) pues para Turner, la estructura social es el resultado de patrones de relaciones sociales entre individuos y el colectivo (Turner, 2008). Este autor sostiene que estos patrones

dependen de ciertas fuerzas o niveles energéticos que se originan conforme a lo que rodea la emoción (contexto). Específicamente, Turner propone dos elementos que condicionan la intensidad de una emoción: expectativas y sanciones.

Aquí es prudente integrar el concepto de determinación de Raymond Williams (1977) pues estas expectativas y sanciones invitan a pensar en condiciones objetivas. Si bien históricamente el concepto de determinación ha implicado pensar en elementos materiales (fijación de límites), la propuesta de Williams entiende la determinación más allá de estos límites, como el ejercicio de presiones, es decir como actos de voluntad que surgen de la individualidad pero que siempre se consolidan en actos sociales los cuales a su vez mantienen y dibujan ciertos modos sociales.

Siendo así, las expectativas y sanciones se pueden tomar como expresiones operativas que nutren esta forma dinámica de determinación y se canalizan mediante su producto emocional.

La vinculación con este concepto es importante en medida en que se coloca como vértice en una red de articulación conceptual que llega hasta las estructuras del sentir.

Pensando la determinación con un carácter procesual y como el ejercicio de actos sociales que mantienen y renuevan modos sociales, esta consolida el concepto de hegemonía pues esta (bajo el mismo flujo conceptual) es la determinación en operación.

Ahora bien, esta hegemonía, además de ser proceso por sí misma, va configurando un proceso complementario que es importante mirar desde su naturaleza dinámica y que es sustancial para la comprensión de los procesos sociales. Como sostenía Williams, limitar la determinación únicamente a la fijación de límites es restringir al individuo a sus condiciones objetivas; al otorgar una propiedad dinámica y activa a los sujetos (ejercicio de presiones), se entreteje la experiencia como espacio relacional que organiza resistencias, categorías, dominaciones y marcos de referencia. La experiencia coloca en un constante enfrentamiento aspectos sociales intangibles, aquello articulable con lo vivido; la hegemonía por su parte se conforma de constantes negociaciones y encuentros con estas experiencias y en la interrelación de experiencia-hegemonía se genera un espacio en la que el individuo coloca su experiencia vívida frente a las significaciones, valores y prácticas establecidas como sentido común o cotidianidad, un espacio relacional estructurado pero inarticulable y este espacio se propone como estructuras del sentir.

Con las estructuras del sentir como el reconocimiento activo que interrelaciona la experiencia con la hegemonía, los procesos de negociaciones emocionales propuestos se ven paralelos a la relación conceptual planteada en este análisis. El proceso transversal

de los diferentes niveles de estructura en la óptica emocional corre en paralelo con el esbozo de las estructuras del sentir. El factor que orquesta estas etapas es el tiempo, pues existió un marcado desplazamiento de temporalidades en las conversaciones; esto se coloca interesante puesto que hay una expresión recurrente en los grupos de discusión que destaca la unión de la emoción con el tiempo.

Siguiendo a Muñóz (2021), la nostalgia emerge como nodo conector de símbolos, espacios, tiempo y emociones. Muñóz toma la nostalgia como una articulación entre elementos de dimensión emocional, simbólica y material. Lo cual coincide con los resultados de esta investigación.

Pensar la nostalgia como estructura del sentir implica su concepción bajo tres condiciones: el distanciamiento, el desplazamiento y la ausencia. Estos tres elementos se encuentran latentes en el discurso de las comunidades y se puede constatar su presencia en los argumentos extraídos y expuestos de los consensos en previos apartados. De manera más específica, se recuerda que en los grupos de discusión se observó un desplazamiento emocional de una emoción de encuentro a su transformación en el tiempo en nostalgia. La música se presentó como guía de estas estructuras al activar y orquestar los procesos temporales que hacen emerger la nostalgia y la configuran a través del espacio tiempo.

Con esta estructura del sentir en constante negociación, la forma simbólica escapa de los márgenes del contenido y abona a los órdenes e interrelaciones sociales, puesto que a través de esta nostalgia se materializan y activan percepciones culturales que conectan con la determinación y la hegemonía. La nostalgia implica una evocación a un pasado que ha sido desplazado y que a través de ella se le da presencia. Lo que es interesante es pensar en esta estructura del sentir como una expresión de temas orgánicos. La coyuntura entre la dimensión social, material y emocional va configurando y replicando los temas orgánicos que se integran en esta forma simbólica cuyas figuras se encuentran en los resultados de esta investigación como la familia, el imaginario y las aspiraciones sociales. Siguiendo a Peck (2019) mediante la reproducción y circulación de estos temas orgánicos se induce la hegemonía. En este caso, la reproducción es negociada y corporalizada, otorga a la música una naturaleza de mutabilidad que activa la nostalgia (estructura del sentir) y posiciona a los individuos como nodos de recirculación de un determinado conglomerado "orgánico". Esto se demuestra y refuerza en los resultados de los grupos de discusión al mencionar la capacidad de reproducir esta forma simbólica fuera de los

márgenes del contenido visual e incorporarlo en sus prácticas y experiencias tanto individuales como colectivas.

Finalmente, el nivel macro emocional implica pensar en dominios institucionales, producción, distribución y regulación (Turner, 2008). En la última parte del proceso de negociaciones propuesto, la institución pasa a ser receptáculo y canal de dicha estructura del sentir. En el diagrama se coloca a la institución con el mismo símbolo colocado para "prácticas" por representar este una "decisión" en el flujo procesual según la simbología de los diagramas de flujo (Lucidchart, 2023). El propósito de colocar así a la institución parte de lo recabado en los resultados: el consenso de las comunidades sobre el rol decisivo de la institución en cuanto a la adaptación de elementos históricos o contrahegemónicos, de una "vehiculización de mensajes". Esa interacción entre sistemas de valores (temas orgánicos, hegemonía), integración de la naturaleza mutable de la forma simbólica y la activación de la estructura del sentir, reinicia el ciclo con la música ahora escalada en el tiempo y vehiculizando estas renegociaciones, reproduciendo esta "fórmula Disney".

En este análisis es prudente recordar que estas negociaciones se dan a través del tiempo y van tejiendo una organización de perspectivas que se intercala con un contexto cambiante. En otras palabras, esta estructura del sentir de la nostalgia se compone no solamente de los elementos que conforman la nostalgia sino de elementos en negociación: figuras orgánicas que validan modos sociales. El discurso de la fase del contexto metodológico participa en la expresión y sustento de estas figuras conectadas con la estructura del sentir pues predominaron expresiones tanto representantes de esta estructura del sentir como relacionadas con las figuras propuestas ("felicidad", "canción", "familia", "hogar"); estas forman parte del discurso de las comunidades participantes.

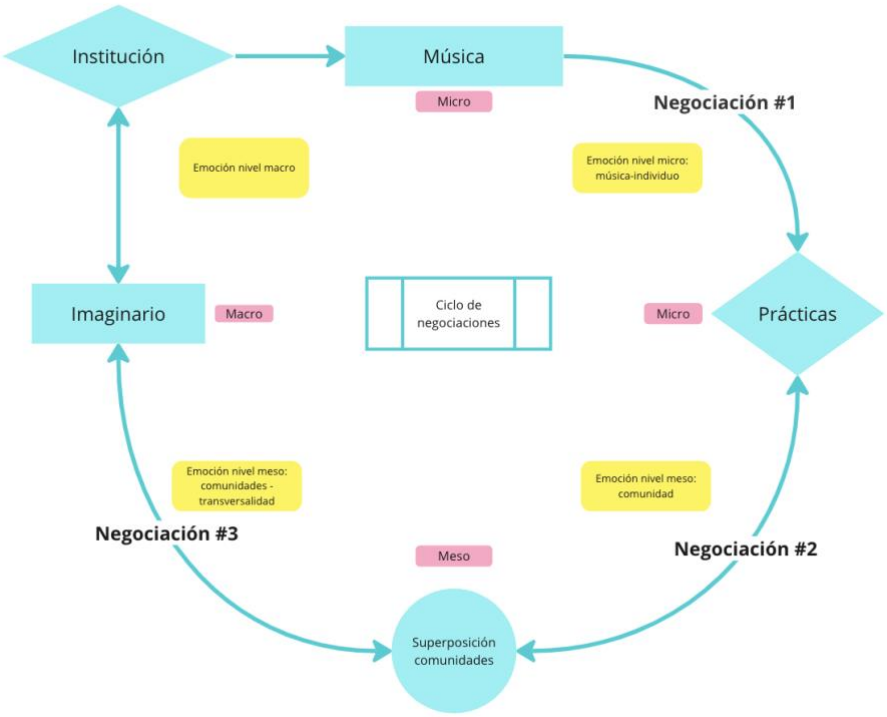


Ilustración 13.Ciclo de negociaciones planteado después del análisis de los resultados de los grupos de discusión.

Por último, vale la pena analizar en este capítulo la expresión recurrente de "magia" pues esta se une con lo esbozado en los grupos de discusión y además se conecta con los modos de inscripción de esta estructura del sentir.

Es propicio hacer una pequeña genealogía de "magia", siguiendo la invitación de Michel Foucault sobre el potencial de las genealogías. Para Foucault, una genealogía implica desenterrar dos tipos de saberes sometidos: saberes históricos y saberes de la gente cuya conjunción pretende eliminar la tiranía englobadora de los saberes, con su jerarquía y las vanguardias teóricas que esta representa (Foucault, 2000).

Una genealogía es una suerte de anticiencia, una insurrección de los saberes contra los efectos de poder centralizadores ligados a la institución y el funcionamiento de un discurso científico (Foucault, 2000).

De ser así, podemos ir construyendo "magia" desde sus orígenes históricos. La magia se considera una creencia en un poder sobre natural para modificar y/o afectar la realidad. El término va transitando diferentes transformaciones culturales e históricas desde sus inicios pérsicos "magoi" hasta la adición en Grecia de los conceptos de "goês" y "goêtia" para designar fenómenos mágicos (Rincón, 2018). Estos fenómenos se asociaban fuertemente con aquello "extranjero", grupos étnicos o sociedades secretas con

tradiciones y ritos diferentes a los de la sociedad dominante. Más adelante, al concepto se le fue adicionando un matiz estético en donde éste poseía una capacidad de "encantamiento" y "engaño".

Se le llegó a incluir en los campos de la religión y de la medicina. Para algunas civilizaciones antiguas, la magia y lo espiritual estaban íntimamente vinculados; los rituales mágicos eran un intento de control sobre el poder de los dioses. La magia también se asociaba a la posesión de conocimientos con los cuales modificar la realidad. En suma, el concepto de magia ha estado asociado con "conocimientos", "rituales", "oculto", "engañoso" "sobrenatural", conceptos que en sí mismo ya dirigen una mirada y poseen concepción de realidades, poder y control.

A los saberes históricos faltaría agregar los saberes de la gente y, ante las formulaciones de los grupos de discusión, podría decirse que es precisamente la estructura del sentir, el elemento de unión que valida esta magia. Los conocimientos, los rituales de su implementación y su organización se validan conforme a la lectura nostálgica de sus elementos. Como en muchas ocasiones se leía por parte de los grupos "el llano" parecía elemento validante o factor de éxito de esta "magia/fórmula Disney".

Pero es importante recordar los análisis previos y considerar a la emoción como elemento discursivo de motivaciones, conocimientos y diferentes momentos de negociación.

La asociación de la magia con conocimientos y con lo sobre natural, más que colocarnos en un terreno pseudocientífico, implica considerar una determinada capacidad y conciencia de posesión, o en ideas de Jacques Rancière (2000), de acceso y visibilidad. Siguiendo a Rancière para la última propuesta de análisis de este trabajo, los modos de inscripción en lo común dependen de una división establecida de lo sensible, en donde las competencias de visibilidad en estos se delinean a partir de los recursos (lo que hace, tiempo y espacio). Esta idea se vincula con las estructuras del sentir al referirse estas a una organización de los elementos sensibles, de lo intangible (como se ha subrayado ya en este trabajo); además por contribuir en la composición y organización de los elementos que orquestan los conceptos posteriormente planteados sobre determinación y hegemonía, pues la incidencia (y sus formas) en este espacio sensible construye la materialidad, la participación y el acceso a ella.

Para una posible cartografía de estos espacios, las formas artísticas se colocan como elementos de análisis capaces de irrumpir en esta división; en esta investigación, se cuenta directamente con una forma artística como elemento de estudio: la música. Existen

figuras que pueden expresar la manera en la que las formas artísticas pueden denotar una relación con un determinado régimen de política[5], de identidades o de regulación de las divisiones del espacio y el tiempo, en este análisis, es también interesante mirar las figuras que propone Rancière citando a Platón: la superficie de los signos mudos y el espacio del movimiento de los cuerpos. Para el caso que interesa a este análisis y que se articula con los resultados en los grupos de discusión, la música funge como superficie de signos audibles, su desarrollo en el espacio tiempo y la reconstrucción por medio de los cuerpos a manera de reproducción, emoción y socialización develarían una expresión de esta división de lo sensible.

Para mayor claridad: estas figuras se ven en los resultados de los grupos desde su encuentro y su interacción como signos (música); la manera en la que la música como signos se desplaza en los diferentes momentos de negociación y se posiciona como una especie de lienzo en blanco al que se le añade trazos mediante la semiosis de sus formas, la experiencia y prácticas de las comunidades. Por otro lado, la práctica de reproducción y mutabilidad conlleva una reconstrucción por medio de los cuerpos que propicia una incorporación en sus imaginarios, su cotidianidad y en las experiencias que configuran a su alrededor (aquí incluidas las memorias). El consumo de la música denota formas de expresión de lo sensible y la manera en la que esto representa una forma de inscripción para la comunidad. Mediante la música se activa la estructura del sentir de la nostalgia y con ella en paralelo, las divisiones de lo sensible que organizan las relaciones entre sus memorias y entre los individuos. Recordemos la manera en la que los grupos solían organizar experiencias a partir de la música, determinaban posiciones como: quién colocaba la música, cuándo y en qué contextos.

Así, la magia no expone solamente una posesión de conocimientos, sino que propicia una disposición de espacios sensibles mediados por la forma artística y la estructura del sentir, propicia un "cuándo llorar", "dónde utilizar", "cuándo recordar". Las comunidades llegan a subrayar que la implementación de estos contenidos es en espacios y tiempos específicos, además de subrayar que la música es un elemento destacado en sus experiencias más allá de a los contenidos (parques temáticos):

[5] Se toma el término de Jacques Rancière como "política" refiriéndose a lo que fractura el sistema y su organización establecida, aquello que fisura para tomar posesión en lo común; prácticas que cuestionan las lógicas institucionales (Capasso, 2018).

> Jane, grupo B: cuando vas llegando a los parques y escuchas la música de las películas a mí se me pone la piel chinita, en cuanto vas llegando, dices "ya llegué, o sea, ya estoy aquí *los demás sonríen y aprueban*.

La magia se presenta como una articulación organizada, como régimen estético cuyo sustrato es el tiempo. A través de ella, se organiza la potencia de estos espacios sensibles (cómo se inscriben los signos y cómo se replican) con la estructura del sentir. Mediante la implementación de este régimen músico-emocional, la industria produce un puente hacia la organización del espacio sensible de las audiencias, su habitabilidad y la estructura del sentir que atraviesa.

Un último aspecto que colocar para futuras reflexiones parte de la acción de producir. Al producir, se afirma también un principio de división de lo sensible pues este va unido con la actividad de fabricar y esta, con la de visibilidad; "fabricar" es habitar el espacio-tiempo, por tanto, el acto de producir implica una actualización o en palabras de Rancière "poner al día". También en la producción se crea una nueva relación entre el hacer y el ver (Rancière, 2000), es materializar lo sensible y hacerlo presente, "vivo". Como se observó en los resultados, para las comunidades, a través de la música se pueden llegar a producir visiones, mensajes y perspectivas sobre la realidad que habitan. Al mismo tiempo, mediante la música se "renuevan" (producen) nuevos marcos que se van ajustando a los contextos sociales, se van reorganizando con y desde lo sensible. Mediante y a través de esta forma simbólica de signos mudos, se ordenan memorias, sensaciones y lazos afectivos que se disponen en el tiempo para ser transformadas en desplazamientos, distanciamientos y ausencias, en otras palabras, en la estructura del sentir.

CAPÍTULO 5. CODA. PULSOS FINALES Y A FUTURO

El presente trabajo de investigación busca rescatar los contenidos de una industria cultural que, a la fecha de creación de este trabajo, se coloca como una de las instituciones mediáticas con mayor influencia a lo largo y ancho del globo terráqueo. Pero la recuperación de estos no es su objetivo, sino la observación de su estado activo en la conformación de perspectivas y relaciones sociales mediante uno de sus símbolos y formas simbólicas que, a pesar de los diferentes cambios que a traviesa la sociedad, prevalece en el ethos de dicha industria.

La música ha acompañado al ser humano desde tiempos remotos y cuando esta se conjuga con ordenes sociales, surge una articulación entre terrenos de sensibilidad, organización de pensamientos e interrelaciones. Muchos de los trabajos que se tomaron como punto de arranque de esta investigación se perfilan justamente a la manera en la que la música contribuye en la consolidación de identidades, mantenimiento de sistemas comunicacionales y vehiculización de mensajes (Reguillo, 2000; Wirawan & Dona, 2018); Céspedes, 2013). Los trabajos alrededor de esta forma simbólica han apuntado la mirada hacia su consideración como espacio, canal y posición (Curry, 2017). Esta forma simbólica o símbolo también se ha tomado en cuenta por sus formas de interrelación con las emociones y su capacidad de incidir en la toma de decisiones.

Con esto, la investigación se expande hacia la consideración de la manera en la que sociedad se ha ido adaptando a las transformaciones socioculturales y a diferentes canales de comunicación de los cuales han surgido estructuras e instituciones que originan, recrean y recirculan determinados significados y negociaciones.

Por tal motivo, el trabajo buscó indagar en esa relación de cimiento institucional y la música. El trabajo tomó a la música como una forma simbólica mediante la cual se logra comunicar y establecer interacciones para hacer sentido de la realidad y a las instituciones como núcleo de creación de significaciones. El trabajo buscó arduamente esta relación entre la institución de origen, la música y la manera en que dicho binomio intervenía en la creación de la realidad. Por tal motivo, se hizo uso teórico de autores como Raymond Williams, John B. Thompson, Jonathan Turner, Klaus Jensen y Eduardo Bericat. Sobre el concepto de Estructuras del Sentir de Raymond Williams, se intentaron edificar las hipótesis que sostienen esta tesis y sobre todo la implementación y observación de las emociones. Mediante la articulación de los conceptos medulares de Williams y las propuestas de Bericat y Turner se buscó tejer a la emoción como expresión discursiva de

las estructuras del sentir. La emoción se colocó como transversal en todos los procesos sociales y muchas veces reguladora de estos mismos, por tanto, se apostó a que la organización del pensamiento y los sentires, en muchas ocasiones, se rigen por las emociones. Para encontrar un punto de partida, esta investigación recurrió a trabajos realizados en torno a esta hipótesis y se encontró que muchos de ellos estaban orientados hacia un área de ciencias biológicas en donde de igual forma se llega a conclusiones de índole social: a pesar de que las emociones se gestan de manera individual, se determinan y consolidan mediante los vínculos sociales.

Así pues, este trabajo intenta hacer consciencia sobre la importancia del rol emocional en la toma de decisiones y en la configuración de posturas que parten desde lo individual pero que indudablemente requieren del nivel colectivo. Esto se observó en el trabajo de campo realizado con los grupos de discusión, en donde se expresó cómo las emociones "de felicidad" o "tranquilidad" auspiciaban un vínculo con determinadas características y que a través de las interacciones en comunidad y el paso del tiempo, se establecían como determinados modos de hacer y participar.

Como se ha venido estableciendo, este trabajo fue en todo momento consciente de la naturaleza colectiva de estos procesos, por tal motivo, mediante las propuestas de Klaus Jensen y Jesús Martín-Barbero, se consolidó uno de los conceptos angulares de esta investigación: las comunidades interpretativas. El concepto de comunidades interpretativas resultó ventajoso en tanto conjugaba el conocimiento y la validación del mismo a través de diferentes niveles sociales, es decir, de lo individual a lo colectivo y a lo institucional.

Las comunidades interpretativas resultaron y resultan de gran interés respecto a la unión con las instituciones. En el capítulo 2 se abordó las trayectorias en las que se va consolidando un conocimiento, la forma en que pasa de lo individual a lo colectivo y cómo en la validación se sostienen instituciones. También mediante la exploración y consolidación del concepto de comunidades interpretativas y el diálogo teórico entre Klaus Jensen y Stanley Fish se plantó la manera en la que las comunidades interpretativas se conforman de estrategias interpretativas y con ellas dan forma al texto y a su lectura.

En este punto las propuestas de Klaus Jensen colocaron en la formulación la naturaleza situacional de las comunidades, lo cual resultó ventajoso considerando la previa articulación con Jesús Martín-Barbero y las matrices culturales como una organización según motivaciones y contextos. Todo esto dio unidad a los resultados recabados en el trabajo de campo con los grupos de discusión, ya que ellos mismos

ilustraban la manera en la que a través del tiempo, consolidaban prácticas y estrategias que dependían de situaciones y contextos tanto propios como situacionales y colectivos.

De la mano de estas particularidades sociales, se van tejiendo dimensiones de percepción que atraviesan una línea temporal común y consolidan estructuras del sentir a través de estos pasajes históricos; llevan consigo una huella operativa de conexión con los contenidos y las industrias por lo cual, esta interpretación va más allá del contacto directo con estas fuentes.

Es la fortaleza de estas estructuras del sentir con la que las industrias se van enfrentando e integrando a través del tiempo. Para comprender esto, fue necesario recurrir a varios estudios e investigaciones sin los cuales las coordenadas de este trabajo no se hubieran podido complementar. Respecto al cuestionamiento sobre las industrias culturales, el núcleo de estudios giró a partir de interrogantes relacionadas con políticas culturales y consumo. Los estudios se sumergen en cuestiones de valor económico y político y la forma en las que dichas industrias a través de su contenido suelen conllevar un posicionamiento político y económico que recae en los imaginarios y en los hábitos de consumo. También, los esfuerzos van hacia el impacto de sus contenidos, por ejemplo, estudios que abordan la manera en la que la música y los contenidos visuales son utilizados como vehículos de ideologías, como una suerte de rompecabezas ideológico cuyo producto terminado recae en el consumo de contenidos. Lo interesante para el presente trabajo fue indagar en este espacio intermedio entre el crear relación, emoción y consolidación.

A grandes rasgos se puede decir que se encontró las industrias culturales como un sistema de intercambio en el cual las métricas, el contenido y los volúmenes de consumo son el tema con mayor prioridad. Por tal motivo, en el apartado 2 se intentó consolidar una transformación conceptual importante que permitió girar las reflexiones hacia la consideración de la industria cultural fuera de los márgenes de debate que implica el concepto.

Después de un desarrolló a través del debate histórico sobre lo que significa una industria cultural, este trabajo pasó por un momento clave de conjugación y articulación. Los cimientos de industria cultural como un nicho de creación e intercambio tanto material como ideológico, se conjugaron con la incorporación del diálogo teórico sobre las instituciones y la nueva condición socio comunicativa que implican los medios.

Para establecer este lugar de conjugación se consideró el cruce de las propuestas estructurales de Anthony Giddens con las de John B. Thompson sobre las instituciones.

Giddens otorgó el panorama de las instituciones como el "ligazón" que articula sistemas sociales de la estructura social. A lo largo del recorrido histórico del concepto de industrias culturales, se contempló el común denominador de una fuerte vinculación entre la creación de arte y la materialización de los imaginarios con los sistemas sociales históricos, políticos y económicos, por tanto, el trabajo pasó de considerarla únicamente en el plano de creación, circulación y consumo de elementos simbólicos (y sus debidas interrelaciones) a su consideración como un conglomerado de elementos que une diferentes esferas sociales y que a su vez posee reglas y recursos propios, una institución. Este desplazamiento se consolidó mediante la incorporación de las consideraciones de Thompson sobre las instituciones: capaces de organizar la vida mediante el ejercicio de poder, desde un poder económico hasta un poder simbólico. Además, las instituciones pueden intervenir en la configuración de la realidad de los individuos mediante formas simbólicas. Este concepto resultó medular para el trabajo pues estas formas simbólicas representan para Thompson aquellos elementos simbólicos que permiten la comunicación entre individuos y mediante las cuales estos mismos configuran su realidad; tienen un cierto grado de fijación y distribución en el espacio tiempo y con este sostienen un determinado sistema de relaciones. La inclusión de los medios de comunicación como parte integral de estas instituciones fue de igual forma un enfoque clave pues bajo esta consideración, se toma en cuenta la capacidad de alcance maximizada de estas formas simbólicas. Tal cual se observó esta situación en los resultados del grupo de discusión donde la música demostró ser, sino una forma simbólica por sí misma, un elemento clave en la consolidación de los imaginarios que distinguen a esta institución.

Una vez con esta consideración, fue necesario incluir a los individuos y sus interpretaciones en la consolidación de este proceso en miras de mantener el enfoque hacia la comprensión del proceso medular que consolida las relaciones entre la música y estas instituciones culturales: las configuraciones de emociones y estructuras del sentir.

Si bien las instituciones consolidan sistemas sociales, este trabajó se esforzó en indagar la manera en la que las comunidades y sus interpretaciones se encuentran, participan y son fundamentales para que esto suceda. Más allá del contacto directo y algún lazo rígido entre instituciones y contenido, el trabajo versó en dos conceptos clave de Klaus Jensen: *time-in* y *time-out.* Con estos conceptos, fue posible consolidar una trayectoria hacia los grupos de discusión ya que estos permitieron esbozar un margen empírico que se consolidó en el diseño de la metodología. Mediante el concepto de *time-in* se indagó en los primeros momentos de contacto que recapitularon los participantes y

con ello, se estableció el primer hallazgo sobre sus prácticas en niveles individuales y la posterior extracción de la música de otros contenidos recayó en el concepto *time-out* demostrando así que la vinculación con los contenidos mediáticos va más allá del contacto directo y más bien se consolida a través del proceso reflexivo, las prácticas que este genera y el tiempo de distanciamiento.

Una consideración más resultó importante en la elaboración de este trabajo. Las nuevas condiciones socio comunicativas, los espacios digitales y la interconexión de las realidades online-offline resultaron ventajosas en el sentido en que estas ilustraron un poco de la extensión, recirculación, permanencia y modificación de la acción de las instituciones culturales además de un aumento significativo en los canales de transmisión de las formas simbólicas. Los mismos grupos de discusión reforzaron esto mediante la mención de un rol importante de la tecnología y sus prácticas, es decir, siguiendo a Thompson, las instituciones (y sus alrededores) forman campos de interacción y crean posiciones.

Una vez llegados a este punto, es importante condensar y esbozar los tres grandes ejes medulares sobre los que giraron las conclusiones de esta investigación y que al mismo tiempo se conectan entre sí:

1. Estructura del sentir

La música como forma simbólica extraíble de su origen (material visual), orquestó la práctica de la reproducción. Es decir, a partir de esta naturaleza mutable, la música representó un elemento de conjugación de memorias y experiencias. Un elemento que podía dislocar órdenes y propiciar una fundación de experiencias ajenas al contenido de origen. Mediante la práctica de reproducción se iba consolidando una relación externa al producto visual y al mismo tiempo, esta capacidad de reproducción articuló un nivel emocional de compromiso que fue gestando una determinada estructura del sentir fundamentada sobre la semiosis de estas experiencias, emociones y el factor temporal. La música fungió como receptáculo de memorias colectivas que organizaba pensamientos y sensaciones. Entre estos elementos se encontraban emociones mayormente marcadas como “de felicidad” y de “bienestar” así como figuras recurrentes en el discurso como familia, hogar, aspiraciones sociales e imaginarios.

A la práctica de reproducción se le añadió el factor temporal, un distanciamiento de un punto A (usualmente la infancia) hacia otros puntos de la línea del tiempo tanto individual como colectiva. Entonces la reproducción gestaba una coyuntura entre memoria y la emoción orquestada por la música. La primera fase del diseño metodológico

permitió percibir cómo el factor temporal presentaba o transformaba algunas de las figuras y emociones presentadas en el primer momento de exposición. Al enfrentarse al distanciamiento que implica el tiempo, existía también un desplazamiento emocional, es decir, las sensaciones iniciales de bienestar se transformaban y aunado a un tercer elemento que implica la añoranza alrededor de los tiempos y memorias de contacto que se recordaban a partir de la música, la presentación final de las emociones resultó un tejido, una estructura del sentir como nostalgia.

La unión de estos tres factores coincidió con la teoría de otras investigaciones (Muñoz, 2021) y así, la nostalgia, al representar un distanciamiento espacio-temporal, una sensación de desplazamiento y una ausencia material, se erigió como la estructura del sentir ya que en esta interacción desanclada que propició la música, se generó una interacción entre el terreno simbólico, emocional y material mediada a través del tiempo.

2. Ciclo de negociaciones

En un segundo plano, otra de las conclusiones versa sobre la naturaleza colectiva pues a través de observar esta interacción, se observaron los momentos en los que la emoción generó una reflexión en cadena y el resultado de la incorporación de la música en los momentos tanto individuales como colectivos. Un ciclo de negociaciones que corría en paralelo con los niveles emocionales desarrollados en la teoría colocó a la música como un símbolo de activación y organización de la institución. Este ciclo parte del contacto con el símbolo (*time-in)* y se consolida mediante diferentes momentos de reflexiones e interacciones (*time-out*) que vuelven a originar el propio símbolo. El ciclo de negociaciones propuesto tomó los niveles emocionales del apartado teórico y de esta forma, esbozó una perspectiva procesual simultánea que trazó una interconexión entre elementos emocionales con otros propios del concepto de estructuras del sentir de Raymond Williams. Por ejemplo: la tradición que considera elementos del pasado que preconfiguran una lectura del presente se vinculó con los momentos en donde la emoción se encontró en un primer nivel micro (Turner, 2008) y para los participantes se expresa en sensaciones de bienestar con las que posteriormente se guían para su selección de contenidos y prácticas. Así, este trabajo fortaleció la resolución de que las emociones y su trayectoria desde niveles individuales micro hacia institucionales macro, van estableciendo y organizando los imaginarios con los que las comunidades estructuran prácticas en su propia línea del tiempo. La propuesta de este ciclo de negociaciones partió de observar una narración temporal en las comunidades que comenzó desde momentos

individuales, pasó por la socialización y transformación de estos hacia un ángulo colectivo y finalmente llegó al vínculo con la propia institución que propició una "fórmula Disney" sobre la que versa el tercer eje de conclusiones.

3. La tercera conclusión de esta investigación gira en torno a una de las categorías que se formuló a partir del análisis de los resultados. El género resultó conjugar una serie de factores históricos que se originó y fortaleció a partir del ciclo anterior. Para las comunidades, la relación imaginaria entre la institución, la música y las emociones desembocaba en lo que representó un marcador semántico para el análisis de "magia". La magia constituyó una fuerza de acción que conjura memorias y emociones mediante una estrategia organizada que los participantes denominaron "fórmula Disney" y los símbolos que la activan, en este caso, de la música. Pero la magia resultó más que un género bicompuesto institucional, resultó la expresión operativa de relaciones de poder y modos de inscripción. En el análisis de este trabajo se pudo elaborar un ejercicio reflexivo sobre la música como recurso de la institución y como modo de inscripción en lo sensible.

Siguiendo al teórico Jacques Rancière, la música se desplegó como una de las figuras que logra inscribir en el espacio sensible. Mediante la semiosis de esta como signos audibles y su expresión corporal (reproducción y emociones), se organizan espacios en donde los individuos despliegan sus memorias en un determinado y estructurado tiempo y espacio, es decir, la música llega a organizar "cuándo, cómo y dónde" activar esta estructura del sentir. Con esta potencia de generación, se crea un orden, un régimen estético que distingue esta "fórmula Disney". Esta fórmula Disney se fortalece mediante los diferentes nodos de acción del ciclo de negociaciones propuesto en el eje anterior y además despliega sensaciones. Recordando de los capítulos anteriores, específicamente la propuesta del *sensorium* de Benjamin (1998), esta semiosis auditiva y emocional, invita a pensar la música no solo como producto cultural y artístico, sino como tecnología que relaciona las emociones con la percepción de la realidad y aunado con las propuestas de Rancière, la ejecución de este símbolo (música) puede representar nuevas formas de percibir y organizar lo social; se imprime en la estructura del sentir.

A este orden suscrito se le llega a nombrar como "magia", consigue una inscripción en lo sensible, regula y hace visible una interacción entre emoción, memorias y experiencias.

Entre las propuestas de este eje y la estructura del sentir existe una inscripción de la música más allá de la reproducción y socialización en el núcleo de comunidades. Al

incidir en los espacios sensibles y al mismo tiempo reproducir y recircular determinadas figuras orgánicas en un ciclo atemporal de negociaciones, la música colaboró en un orden y proceso hegemónico internalizado en la estructura del sentir.

En suma, la gramática generada entre comunidades interpretativas y música dio como resultado una inscripción en la percepción y sensibilidades mediante el ejercicio de la reproducción, la emoción, el tiempo y la experiencia. El tejido entre estos elementos se inscribió en una estructura del sentir en y sobre la nostalgia. Lo interesante se rescata a partir de los procesos gestados en el arco temporal de esta estructura del sentir dibujado por las comunidades. En el proceso de negociaciones orquestado por esta música, se entretejen a través del tiempo la reproducción, las figuras y la socialización, por tanto, es posible observar una semiosis de lo sensible que en su interior lleva consigo figuras orgánicas para explicar la realidad y acercarse a ella. El orden y estructura de este proceso incide en una organización más allá del contacto directo con estos contenidos, compone un régimen de acción en lo sensible que se extiende a otros niveles de estructura social y otros campos de acción socioculturales. Siguiendo a Rancière (2000), hacer política implica fisurar los órdenes tradicionales de exposición y participación en lo sensible; la música, al representar una forma y símbolo con la capacidad de incidir en el tiempo, en las expresiones sensibles, en el orden de los imaginarios y en la percepción de la realidad, se posicionaría entonces como una fibra potencial recóndita para ejercer política.

Finalmente, este trabajo, como se mencionó previamente, procuró ser consciente de las nuevas modalidades socio comunicativas y, de la misma forma, tomó consciencia sobre la naturaleza múltiple de las comunidades interpretativas. En vista de que las comunidades empíricas con las que se trabajó fueron las comunidades de fans, se puede sugerir un sesgo. El trabajo no considera este sesgo representativo sino como operativo, es decir, estas comunidades de fans hablaron sobre sus experiencias desde una afinidad con la institución, pero como se abordó en el apartado teórico, estas comunidades no se encuentran aisladas, sino interconectadas. Se interconectan con posturas y roles sociales ajenos a la consonancia o disonancia con la institución en cuestión, pero son permeadas por los modos que constituyen dichas operaciones y llegan a participar de manera indirecta en el proceso de emergencia, incorporación o adaptación de los ciclos aquí propuestos.

Ahora bien, para cerrar este trabajo, se mira hacia otros canales de comunicación vigentes en los espacios digitales en donde se utiliza o inclusive se gira en torno a esta forma simbólica que representa la música: las plataformas.

Spotify, plataforma líder en *streaming* musical muestra una forma en la que la audiencia se ha dibujado como pasiva y la forma en la que esta consideración ya comienza a vislumbrar preocupaciones en torno a números y economía.

Por años, las dinámicas entre audiencia-plataforma han dado como resultado el desplazamiento de la música hacia la conformación de un fondo o compañía de la cotidianidad; se ha descuidado la conexión y la interacción con los individuos participantes, en otras palabras, las gramáticas aquí observadas.

Esta dinámica ha generado un desplazamiento de audiencias y un decaimiento para la industria musical. La relevancia de las comunidades como participantes activos, la consideración de sus procesos históricos y los modos de inscripción que representa la música en el diseño de sus prácticas es de vital importancia ya que, a pesar de la acción de la cotidianidad algorítmica (Trejo, 2020), se puede ver en Mulligan (2023) que el 54% de consumidores consultados por MIDia (2023), prefieren música hecha por humanos sobre la seleccionada por algoritmos (Mulligan, 2023), es decir, se prefiere la conexión humana, la conexión emocional.

Hoy en día, los involucrados en la escena musical intentan recuperar la conexión de estos elementos para trascender en la esfera comercial. El uso de TikTok como plataforma de promoción es la prueba de esto, pues gran parte del éxito de esta plataforma se debe a su capacidad de obtener información de los usuarios "más allá" de sus preferencias musicales, lo cual indica que la consideración de los elementos en la ecuación es un factor importante para el crecimiento del compromiso e interacción de las audiencias, para la sobrevivencia de este producto cultural y los procesos que conlleva y se han tratado en esta investigación (Cirisano, 2023).

Es de igual forma interesante observar el primer escenario colocado: escenario en donde la relación con las audiencias y la consideración de los elementos de las estructuras del sentir son pasados por alto. La forma en la que plataformas como Spotify comienzan a encontrar dificultad por su poca o nula capacidad de conectar y dejar de considerar a sus audiencias como pasivas coloca esta investigación en un campo fértil sobre el papel de la música en la esfera económica actual.

Tatiana Cirisano (2023) propone una interesante reflexión en torno a esto y esa es la consideración de que Spotify implementó la conexión entre piezas musicales y hábitos de escucha, Facebook inventó el gráfico de conexiones sociales y el próximo hallazgo puede ser un gráfico de conexiones culturales que vincule las diferentes facetas identitarias que se expresan mediante el uso de la música. Quizá, para la obtención de

este gráfico propuesto, sería un importante paso la consideración de un gráfico emocional en donde se rastreen las conexiones emocionales mediante la ecuación aquí propuesta. Spotify no está lejos de este hallazgo pues en los últimos años ha implementado un sistema de "*Blends*" que une usuarios (ya conectados) no por fotografías o amistades en común, sino según sus hábitos de escucha; crea un espacio de vinculación entre ellos mediante la música (aunque ambos deben tener una conexión previa).

Es de igual importancia considerar la hiperconexión entre medios y la posición actual de la música en la propia industria de estudio. Las formas en las que la audiencia se acerca a la música y a las industrias que las originan hoy en día nacen de muchas fuentes.

Hoy en día, esta industria cuenta con una plataforma de *streaming* llamada *Disney+*, plataforma que en los últimos meses ha mostrado un aumento en los contenidos musicales dentro de su catálogo, incluyendo conciertos en vivo o pregrabados con artistas de la escena musical contemporánea, así como documentales en torno a estos mismos (Meek, 2023). De la misma forma, se ha planteado que la integración del catálogo musical con el que ya cuenta la industria (incluyendo los productos musicales aquí analizados) como parte del contenido disponible de la plataforma implicaría un aumento en la visibilidad y el consumo de esta plataforma (Holloway, 2023).

Reconociendo que el análisis del contenido sobre música en las plataformas de *streaming* queda fuera de los objetivos principales de esta investigación, se conecta de igual forma con la conexión que el binomio música-emociones llega a tener con el de instituciones-sociedad. Esta consideración por las industrias tanto musicales como mediáticas, dibuja un interesante camino para los resultados en esta investigación planteados.

Mediante estas propuestas, se demuestra lo mucho que el potencial de la música y las conexiones detrás de este producto son buscadas por las industrias para generar el vínculo que se logra con las producciones cinematográficas animadas aquí analizadas. Es probable que esta búsqueda se dé por la gama de aspectos sociales que atraviesa dicho producto cultural o, en otras palabras, la construcción de los procesos sensibles, políticos e ideológicos que mediante este producto se sostienen "de manera orgánica" y continúan estableciendo modos de ver que tejen y trascienden tanto afinidades y estructuras del sentir como espacios de lo sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En *Dialéctica del iluminismo* (pp. 146-200). Sudamericana.

Aguilar, J. (2022). *Steamboat Willie, el estrellato de Mickey Mouse*. Galeríadc. https://www.galeriemexico.com.mx/blog/steamboat-willie-el-estrellato-de-mickey-mouse/?v=55f82ff37b55

Aleshinskaya, E. (2013). Key components of musical discourse analysis. *Research in Language*, *11*(4), 423-444. https://doi.org/10.2478/rela-2013-0007

Archibald, M. M., Ambagtsheer, R. C., Casey, M. G., & Lawless, M. (2019). Using Zoom Videoconferencing for Qualitative Data Collection: Perceptions and Experiences of Researchers and Participants. *International Journal of Qualitative Methods*, *18*, 160940691987459. https://doi.org/10.1177/1609406919874596

Ariza, M. (2016). *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. UNAM.

Ariza, M., & Gutiérrez, S. (2020a). Emociones colectivas y estrategias argumentativas ante la inmigración "ilegal" en los discursos de Donald Trump. En *Las emociones en la vida social: Miradas sociológicas* (Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 215-274). Universidad Nacional Autónoma de México.

Ariza, M., & Gutiérrez, S. (2020b). Introducción. La apuesta por la inclusión de la dimensión emocional en la investigación social. En *Las emociones en la vida social: Miradas sociológicas* (Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-31). Universidad Nacional Autónoma de México.

Barbalet, J. M. (2004). *Emotion, Social Theory, and Social Structure*. Cambridge University Press.

Barber, K., & Spickard, J. (2015). Crafting Culture: 'Tradition,' Art, and Music in Disney's "It's A Small World". *The Journal of Popular Culture*, *48*(2), 225-240. https://doi.org/10.1111/jpcu.12253

Barbour, R. (2007). *Doing focus groups*. SAGE Publications.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la epoca de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Bericat, E. (1998). *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social*. Ariel.

Bericat, E. (2012). Emociones. *Sociopedia.isa*.

Blacking, J. (1974). *How Musical Is Man?* (University of Washington Press). Univeristy of Washington Press.

Blanco-Valbuena, C., Bernal-Torres, C., Camacho, F., & Díaz-Olaya, M. (2018). Industrias Creativas y Culturales: Estudio desde el Enfoque de la Gestión del Conocimiento. *Información Tecnológica*, *29*(3), 15-28. https://doi.org/10.4067/S0718-07642018000300015

Bohnsack, R. (2004). 5.4 Group Discussion and Focus Groups. En *A Companion to Cualitative Research* (pp. 214-221). SAGE Publications.

Box Office Mojo. (s. f.). *Box Office Mojo by IMDbPro*. https://www.boxofficemojo.com/title/tt4566758/?ref_=bo_se_r_1

Brody, L. (1999). Introduction. En *Gender, Emotion and the Familiy* (pp. 1-14). Harvard Univeristy Press.

Camp, G. (2017). Mickey Mouse Muzak: Shaping Experience Musically at Walt Disney World. *Journal of the Society for American Music*, *11*(1), 53-69. https://doi.org/10.1017/S1752196316000523

Caplin, W. E. (2009). What are Formal Functions? En *Musical Form, Forms Formenlehre. Three Methodological Reflections* (pp. 21-40). Leuven University Press.

Caro, A. (2017). De la Industria Cultural a la macroestrucutra imaginaria. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, *51*, 49-58.

Carson, C. (2004). A Whole New Worlds: Music and the Disney Theme Park Experience. *Ethnomusicology Forum*, *13*, 228-235. https://doi.org/10.1080/1741191042000286220

Cartwright, L., & Goldfarb, B. (1994). Cultural Contagion: On Disney's Health Education Fiims for Latin America. En *Disney Disscourse. Producing the Magic Kingdom* (Eric Smoodin, pp. 169-180). Routledge.

Castoriadis, C. (1975). La institución y lo imaginario: Primera aproximación. En *La institución imaginaria de la sociedad* (pp. 183-268). Fábula Tusquets.

Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo Pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. Fondo de Cultura Económica.

Caulfield, K. (2021). *'Encanto' Soundtrack Surges to No. 1 on Billboard 200 Chart*. https://www.billboard.com/music/chart-beat/encanto-soundtrack-number-one-billboard-200-chart-1235016951/

Céspedes, J. (2010). Construcción y comunicación de significados en la música popular. *Revista CS*, *5*, 167-218.

Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *UAM-X*, *26*, 97-118.

Chasse, S. (2015). The Magic in the Music of Disney. *The Research and Scholarship Symposium*, *3*, 1-9.

Chávez, Ma. G. (2004). *De cuerpo entero...Todo por hablar de música. Reflexión técnica y metodológica del grupo de discusión*. Universidad de Colima.

Chávez, Ma. G. (2007). *El grupo de discusión*. Universidad de Colima.

Cirisano, T. (2023, marzo 9). *Spotify's vertical feed could chamge music discovery, but not for the reason you think*. MIDia. https://midiaresearch.com/blog/spotifys-vertical-feed-could-change-music-discovery-but-not-for-the-reason-you-think

Clairgue Caizero, E. N. C. (2012). *El caso de las familias en La Concepción, Veracruz*.

Collins, R. (1981). On the Microfoundations of Macrosociology. *American Journal of Sociology*, *86*(5), 984-1014.

Contreras y Espinosa, F. (1973). *La producción, sector primario de la Industria Cinematográfica*. Universidad Autónoma de México.

Cooke, Deryck. (2001). *The Language of Music*. Oxford University Press, USA; Edición Reprint.

Corona, J. M. (2018). *Alfabetismos Transmediales.Culturas de la participación y aprendizajes colectivos emergentesde Fans y Makers.* Universidad de Guadalajara.

Coste, F. (2016). "Women, Ladies, Girls, Gals…": Ronald Reagan and the Evolution of Gender Roles in the United States. *Miranda*, *12*. https://doi.org/10.4000/miranda.8602

Cuesta, M. (2019). Para una sociología de la felicidad en Georg Simmel. Ética, democracia y trabajo. En E. Vernik & H. Borisonik (Eds.), *Georg Simmel, un siglo después: Actualidad y perspectiva*. CLACSO. https://doi.org/10.2307/j.ctvtxw3n1

Curry, B. (2012). Time, Subjectivity and Contested Signs: Developing Monelle's Application of Peirce's 1903 Typology to Music. En *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honours and Memory of Raymond Monelle* (pp. 149-161). Routledge.

Curry, B. (2017). Valency–Actuality–Meaning: A Peircean Semiotic Approach to Music. *Journal of the Royal Musical Association*, *142*(2), 401-433.

De Saussure, F. (1945). Naturaleza del signo lingüístico. En *Curso de lingüistíca general* (pp. 91-96). Losada.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday life*. Cambridge University Press.

DeNora, T. (2003). *After Adorno Rethinking Music Sociology.* Cambridge University Press.

dictionary.com. (s. f.). *Sparkles emoji*. https://www.dictionary.com/e/emoji/sparkles-emoji/#:~:text=What%20does%20%E2%9C%A8%20Sparkles%20emoji,forms%20of%20magic%20and%20cleanliness.

Dorfman, A., & Mattelart, A. (2010). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Siglo Veintiuno.

Downey, G. (2016). *A Dream is a Wish Your Heart Makes": An Analysis of Selected Music in Disney Princess Films*. Oregon State University.

Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Ariel.

Eco, U. (1972). Towards a semiotic inquiry into the TV message. *Communication Studies: An Introductory Reader*, *3*, 103-126.

Fernández Poncela, A. M. (2021). ¿Qué es la alegría? En R. Enríquez Rosas (Ed.), *Entramados Emocionales. Cuidados, vivencias y redes sociales virtuales* (pp. 135-154). ITESO.

Fernandez-Velázquez, J. A. (2013). Una aproximación al estudio de las músicas como parte del consumo cultural. *El Artista*, *10*, 164-175.

Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Harvard Univeristy Press.

Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Routledge.

Flick, U. (2007). 8. Datos verbales. En *El diseño de Investigación Cualitativa* (Morata). Morata.

Fonte, J. (2018). *El Sonido de Disney. En busca de la canción perfecta*. MILENIO.

Foucault, M. (2000). Clase del 7 de enero de 1976. En *Defender la sociedad. Curso en el College de France (1975-1976)* (pp. 15-32). Fondo de Cultura Económica.

Fought, C., & Eisenhauer, K. (2016). A Quantitative Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Films. *Gendered Compliment Behavior in Disney and Pixar: A Quantitative Analysis*. Linguistic Society of America, Simon Fraser University.

Frith, S. (2017). Towards an aesthetic of popular music. En *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays.* (1.ª ed., pp. 257-273). Routledge.

García Canclini, N. (2002). *Las industrias culturales y el desarrollo de los países latinoamericanos.* s/d. www.oas.org/udse/espanol/ documentos/1hub2.doc

García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, *33*(129), 90-111.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society*. Polity Press.

Girard, A. (1982). Las Industrias Culturales: ¿Obstáculos o nueva oportunidad para el desarrollo cultura? En *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego*. Fondo de Cultura Económica.

González, D. (1976). *El sueño americano en México. Televisión Estadounidense y audiencias juveniles en Tijuana.* Insituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

González, D. (2009). Los medios de comunicación y la estructuración de las audiencias masivas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, *15*(29).

González, D., Delgado, E., & González, J. (2020). Después de Netflix: Televidencias de segundo orden, narrativas transmedia y desaparición de mujeres en Luis Miguel La Serie. En *Televisión en tiempos de Netflix: Una nueva oferta mediática* (pp. 127-154). Universidad de Guadalajara.

González, H. (2006). *Música e Internet: Consumo Cultural en una Comunidad Virtual*. Insituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

González, R. (2016). Amateurs prosumidores: Nuevos agentes en el escenario actual de la producción cultural. En *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos.Tomo 1* (pp. 137-154). Universidad de Guadalajara.

Guback, T. (1980). *La Industria Internacional del Cine*. Fundamentos.

Guidi, B., Michienzi, A., & De Salve, A. (2019). Community evaluation in Facebook groups. *Multimedia Tools and Applications*.

Gunter, B. (2012). Los procedimientos de las investigaciones cuantitativas. En *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa.* Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, J. (2011). Grupo de Discusión: ¿Prolongación, variación o ruptura con el focus group? *Cinta de moebio*, *41*, 105-122. https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200001

Hall, S. (1985). 4. Sobre postmodernismo y articulación. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* (2010.ª ed., pp. 75-93). Envión editores.

Hall, S. (1988). *The Hard Road to Renewal. Thatcherism and the crisis of the Left*. Verso.

Hall, S. (1997). The Work of Representation. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-75). SAGE Publications.

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.

Hall, S. (2019). Encoding and Decoding in the Television Discourse. En *Essential Essays.* (Vol. 1, pp. 267-275). Duke Univeristy Press.

Hall, S., & Du Gay, P. (1996). Who needs indentity? En *Questions of Cultural Indentity* (pp. 1-17). SAGE Publications.

Hatten, R. S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation (Advances in Semiotics)*. The Pennsylvania State University.

Hecker, S. (1984). Music for advertising effect. *Psychology & Marketing*, *1*(3).

Hennink, M. (2007). *International Group Research. A handbook for the health and social sciences*. Cambridge University Press.

Hernández, Ó. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *7*(1), 39-77.

Hirai, S. (2014). *La nostalgia. Emociones y significados en la migración trasnacional*.

Hjarvard, S. (2008). The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change. *Nordicom Review*, *29*(2).

Hochschild, A. (s. f.). The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities. En *Another Voice. Feminist perspectives on social Life and Social Science.* (pp. 280-307). Anchor Books.

Hodge, M. (2018). Disney 'World': The Westernization of World Music in EPCOT's "IllumiNations: Reflections of Earth". *Social Sciences*, *7*(8), 1-11. https://doi.org/10.3390/socsci7080136

Holloway, E. (2023). *Why Disney+ Should Add Disney's Music Catalogue*. What's on Disney Plus. https://whatsondisneyplus.com/why-disney-should-add-disneys-music-catalogue/

Hookway, C. (2010). III. Categories. En *Peirce.The Arguments of the Philosophers.* (pp. 61-89). Routledge.

Howlett, M. (2022). Looking at the 'field' through a Zoom lens: Methodological reflections on conducting online research during a global pandemic. *Qualitative Research*, *22*(3), 387-402. https://doi.org/10.1177/1468794120985691

Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la sociología: El grupo de discusión. Teoría y crítica*. Siglo Veintiuno.

Ibáñez, J. (1989). Cómo se realiza una investigación mediante grupos de discusión. En *El análisis de la realidad social* (pp. 489-501). Alianza Editorial.

IFPI. (2022). *IFPI Global Music Report*. IFPI.

INEGI. (2020). *Presentación de resultados. 2020 Censo de Población y Vivienda*.

Informe Belmont. (1979). *Principios Éticos y Directrices para la Protección de sujetos humanos de investigación.* (Estados Unidos de Norteamérica: Reporte de la Comisión Nacional para la Protección de Sujetos Humanos de Investigación Biomédica y de Comportamiento).

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (2003). *Misión y orientaciones fundamentales del ITESO*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (2011). Departamento de Estudios Socioculturales, Programa Formal de Investigación. Documento inédito, iteso, Guadalajara, México

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (2019). *Política para la Comisión de Ética de la Investigación del Comité Académico* (pp. 1-7).

Jeffords, S. (1995). The Curse of Masculinity. Disney's Beauty and the Beast. En *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture* (Bloomington and Indianapolis, pp. 161-172).

Jenkins, H. (1993). *Textual Poachers. Television Fans & Participatory culture*. Routledge.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Jenkins, H. (2009). 6. ¿Audiencias interactivas? La «inteligencia colectiva» de los fans mediáticos. En *Fans, blogueros y videojuegos*. Paidós.

Jensen, K. (1995). *The Social Semiotics of Mass Communication*. SAGE Publications.

Jensen, K. (2012). El proceso de investigación cualitativa. En *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa* (pp. 385-410). Fondo de Cultura Económica.

Jensen, K. (1990). Television Futures: A Social Action Methodology for Studying Interpretative Communities. *Critical Studies in Mass Communication*, *7*, 129-146.

Jensen, K. (1991). When is Meaning? Communication Theory, Pragmatism, and Mass media Reception. *Annals of the International Communication Association*, *14*(1), 3-32.

Jozef Stefan Institute. (2015). *Emoji Sentiment Ranking v1.0*. https://kt.ijs.si/data/Emoji_sentiment_ranking/

Juslin, P. (1997). Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. *Music Perception: An Interdisciplinary Journa*, *14*(4).

Juslin, P., & Timmers, R. (2010). Expression and Communication of Emotion in Music Performance. En *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications.* Oxford Press.

Juslin, P., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioural and Brain Sciences*, *31*, 559-621.

Kemper, T. (2006). Power and Status and the power-Status Theory of Emotions. En J. E. Stets & J. H. Turner (Eds.), *Handbook of the sociology of emotions*. Springer.

Kleres, J. (2011). Emotions and Narrative Analysis: A Methodological Approach: Emotions and Narrative Analysis: A Methodological Approach. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, *41*(2), 182-202. https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.2010.00451.x

Knowlton, C., & Sheeline, B. (1989). *HOW DISNEY KEEPS THE MAGIC GOING Want to turn your company into an idea factory without losing financial control? Try CEO Eisner's elixir—An effective mix of Hollywood and high finance.* https://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1989/12/04/72827/index.htm

Le Breton, D. (2012). Por una antropolgía de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, *4*(10), 67-77.

Lipscomb, S., & Tolchinsky, D. (2004). The role of music communication in cinema. En *Music Communication* (pp. 1-32). Oxford Press.

Lo Iacono, V., Symonds, P., & Brown, D. H. K. (2016). Skype as a Tool for Qualitative Research Interviews. *Sociological Research Online*, *21*(2), 103-117. https://doi.org/10.5153/sro.3952

Lundby, K. (2009). *Mediatization: Concept, Changes, Consequences*. Peter Lang.

Lupton, E. (2019). *El diseño como storytelling*. Gustavo Gili.

Marshall, S. K., & Cohen, A. J. (1988). Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures. *Music Perception*, *6*(1), 95-112. https://doi.org/10.2307/40285417

Martín, D. (2018). Disney y su construcción simbólica del futuro. En *Comunicar ciencia en México. Prácticas y escenarios.* (pp. 131-161). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Martín-Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura, 10*.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Martín-Barbero, J. (2012). De la comunicación a la cultura. Perder el «objeto» para ganar el proceso. *Signo y pensamiento*, *30*, 76-84.

Martín-Barbero, J., & Muñóz, S. (1992). *Televisión y melodrama Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Tercer Mundo Editores.

Martínez, D. (2007). *El Papel de la Música Pop en el Proceso de Construcción de Indentidades Juveniles*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Martínez-Rodrigo, E., & Segura García, R. (2011). Música y emociones en campañas institucionales. El caso de la DGT Española (1964-1983). *VivatAcademia*, *117*.

Meek, A. (2023, marzo 21). *Disney+ doesn't get enough credit for its strong library of top-tier music documentaries*. BGR. https://bgr.com/entertainment/disney-doesnt-get-enough-credit-for-its-strong-library-of-top-tier-music-documentaries/

Meyer, L. B. (1956). *Emotions and Meaning in Music*. Alianza.

Meyer, L. B. (1960). Definitions and Principles. En *The Rhythmic Structure of Music* (pp. 1-8). The University of Chicago Press.

Monelle, R. (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. harwood academic publishers.

Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute.

Mulligan, M. (2023, marzo 30). Music fandom's problem is TV's opportunity. *Music Industry Blog. The definitive source of music business analysis*. https://musicindustryblog.wordpress.com/2023/03/30/music-fandoms-problem-is-tvs-opportunity/

Muñoz-González, R. (2021). *Engaging with Nostalgia: Reception, Social Imaginaries, and Young Audiences*.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton Univeristy Press.

Ness, M. (2015). *The Arrival of Computer Animation: The Rescuers Down Under*. https://www.tor.com/2015/12/17/the-arrival-of-computer-animation-the-rescuers-down-under/

Neuffer, J. (2019). *Part of a man's wold: A modern feminist and musical perspective on The Little Mermaid.* (p. 29) [Tesis]. California State University.

Nooshin, L. (2006). Circumnavigation with a difference? Music, representation and the Disney experience: It's a small, small world. *Ethnomusicology Forum*, *12*(2), 236-251. https://doi.org/10.1080/17411910420002862 39

North, A., & Hargreaves, D. (2010). Music and marketing. En *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*. Oxford Press.

Novak, P., Smailović, J., Sluban, B., & Mozetič, I. (2015). Sentiment of Emojis. *PLOS ONE*, *10*(12).

Nussbaum, M. (1988). Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love. *Ethics*, *98*(2), 225-254. https://doi.org/10.1086/292939

Omena, J. (2019). *Métodos Digitais: Teoria-Prática-Crítica*. Icnova.

Orozco, C. (2017). *Paisajes Sonoros: Metodología de Evaluación en los Espacios Verdes Públicos.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Orozco, G. (2020). Las interacciones mediático-digitales como escenarios de ciudadanización. En *Redes sociales y ciudadanía: Hacia un mundo ciberconectado y empoderado*. Grupo Comunicar.

Orozco, G. (2022). *Hacia una Descolonización de las Audiencias*.

Orozco, G., & Franco, D. (2022). *La televisión se transforma, lo televisivo continúa: ¿Qué pasa con la audiencia cuando transitamos de la tiranía del rating a la sofiticación de los algoritmos?*

Pallant, C. (2013). *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Bloomsbury Academic.

Peck, R. (2019). *Fox Populism. Branding Conservatism as Working Class*. Cambridge University Press.

Peirce, C. (1958). *Charles S.Peirce: Selected Writings*. Dover Publications, Inc.

Peirce, C. (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión.

Peltoniemi, M. (2015). Cultural Industries: Product–Market Characteristics, Management Challenges and Industry Dynamics. *International Journal of Management Reviews*, *17*, 41-68. https://doi.org/10.1111/ijmr.12036

Pinque, G. (2020). Estructuras del Sentir: Revisitando una noción para estudiar las maneras en que se experimentan y encarnan las transformaciones socioculturales. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, *3*(6).

Plutchik, R. (1997). The circumplex as a general model of the structure of emotions and personality. *American Psychological Association.*, 17-45.

Plutchik, R. (2001). The nature of emotions. *Research Triangle Park*, *89*(4), 344-350.

Rahayu, M., Abdullah, I., & Udasmoro, W. (2015). "ALADDIN" From Arabian Night to Disney: The change of discourse and ideology. *LiNGUA*, *10*(1), 24-34. https://doi.org/10.18860/ling.v10i1.3030

Ramos, M. (2020). Interacción sociodigital y emociones: El uso juvenil de los emojis. En *Las emociones en la vida social: Miradas sociológicas* (pp. 325-360). Universidad Nacional Autónoma de México.

Rancière, J. (2009). *La división de lo sensible. Estética y política*. https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf

Reguillo, Rossana. (2000). El lugar desde los márgenes. Música e identidades juveniles. *Nómadas*, *13*, 40-53.

Reina Jimenez, K. (2022). *Cambio del sensorium producido por la transformación de las tecnologías de exhibición, de las salas de cine a Netflix*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions. En *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure* (Vol. 8, pp. 7-20).

Rincón, C. (2018). La historia de la palabra magia. *Universidad de Antioquia*.

Rlindlof, T. (1988). Media Audiences as Interpretive Communities. *Annals of the International Communication Association*, *11*(1), 81-107. https://doi.org/10.1080/23808985.1988.11678680

Rodríguez, A. (2013). *La constitución de audiencias de la temprana infancia.* Insituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Rodríguez Cano, C. (2022). *Hipermétodos*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Rogers, R. (2017). Digital Methods for Cross-platform Analysis. En *The SAGE Handbook of Social Media*. SAGE Publications.

Sabido, O. (2020). La vergüenza desde una perspectiva relacional. La propeusta de Georg Simmel y sus rendimientos teóricos-metodológicos. En *Las emociones en la*

vida social: Miradas sociológicas (pp. 293-324). Universidad Autónoma de México.

Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. faber and faber.

Schulz, W. (2004). Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept. *European Journal of Communication Copyright*, *19*(1), 87-101.

Sells, L. (1995). Where Do the Mermaids Stand?" Voice and Body in The Little Mermaid. En *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture* (Indiana University Press, pp. 175-192).

Seud, G. E. (2021). Métodos digitales para estudiar la cultura y la vida digital: Fotografías mexicanas en Instagram. En *La imaginación metodológica. Coordenadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital*. tintable.

Solares, B. (2013). Aproximaciones a la noción de Imaginario. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, *48*(198). https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2006.198.42543

Sordo, M. (2017). *Adaptaciones Cinematográficas de Disney de los Cuentos de los Hermanos Grimm*. Universidad de Valladolid.

Spangler, T., & Lang, B. (2022). *Disney Plus Ends 2021 With Nearly 130 Million Subscribers, Smashing Growth Forecasts*. https://variety.com/2022/biz/news/disney-plus-subscribers-2021-earnings-1235175715/

Spitzer, M. (2020). *A History of Emotion in Western Music. A Thousand Years from Chant to Pop*. Oxford Press.

Spitzer, M. (2017). Conceptual blending and musical emotion. *Musicae Scientiae*, *22*(1), 24-37.

Tagg, P. (1999). Introductory Notes to the Semiotics of Music. *Why bother about music semiotics?*

Taino, Z. (2021). *The Audio Aura Story: Mystical to Mathematical*. https://engineering.atspotify.com/2021/12/the-audio-aura-story-mystical-to-mathematical/

Taylor, T. (2012). *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music and the Conquest of Culture*. The University of Chicago Press.

The Numbers. (2022). *Box Office History for Walt Disney Animation Studios Movies*. https://www.the-numbers.com/movies/production-company/Walt-Disney-Animation-Studios

The Walt Disney Company. (2022a). *Gaston's Tavern*. https://disneyworld.disney.go.com/es-mx/dining/magic-kingdom/gastons-tavern/

The Walt Disney Company. (2022b). *Magic Kingdom Park*. https://disneyworld.disney.go.com/es-mx/destinations/magic-kingdom/

Themed Entertainment Association, & AECOM. (2017). *Global Attractions Attendance Report*.

Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.

Thompson, J. (2002). El concepto de cultura. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas.* (pp. 183-240). Universidad Autónoma Metropolitana.

Trejo, S. (2020). Contra la ética utilitaria en la ciencia de datos. *Clavigero. Comunidades de saberes*, *17*.

Turner, J. H. (2008). Emotions and Social Structure: Toward A General Sociological Theory. *Social Structure and Emotion*.

Ugas, G. (2007). Imagen, imaginación e imaginario. En *La Educada Ignorancia* (pp. 49-54). Taller permanente de Estudios Epistemológicos en Ciencias Sociales.

UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.* Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Verón, E. (1985). Semiosis de lo ideológico y el poder. *Contratexto*, *1*, 7-20.

Veschi, B. (2018). *Etimología de magia*. https://etimologia.com/magia/

Vidal, R. (2010). *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado de México (1895-1940)*. Miguel Ánguel Porrúa.

Vuoskoski, J., & Eerola, T. (Eds.). (2017). The Pleasure Evoked by Sad Music Is Mediated by Feelings of Being Moved. En *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure* (frontiers. Research Topics, pp. 88-98).

Warren, J. (2008). How does the brain process music? *Clinical Medicine*, *8*, 32-36. https://doi.org/10.7861/clinmedicine.8-1-32

Wasko, J. (2020). *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Polity Press.

Watson, D., & Tellengen, A. (1985). Toward a Consensual Structure of Mood. *Psychological Bulletin*, *98*(2), 219-235.

Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Península.

Williams, R. (2005a). *Culture and materialism: Selected essays*. Verso.

Williams, R. (2005b). *Culture and materialism: Selected essays*. Verso.

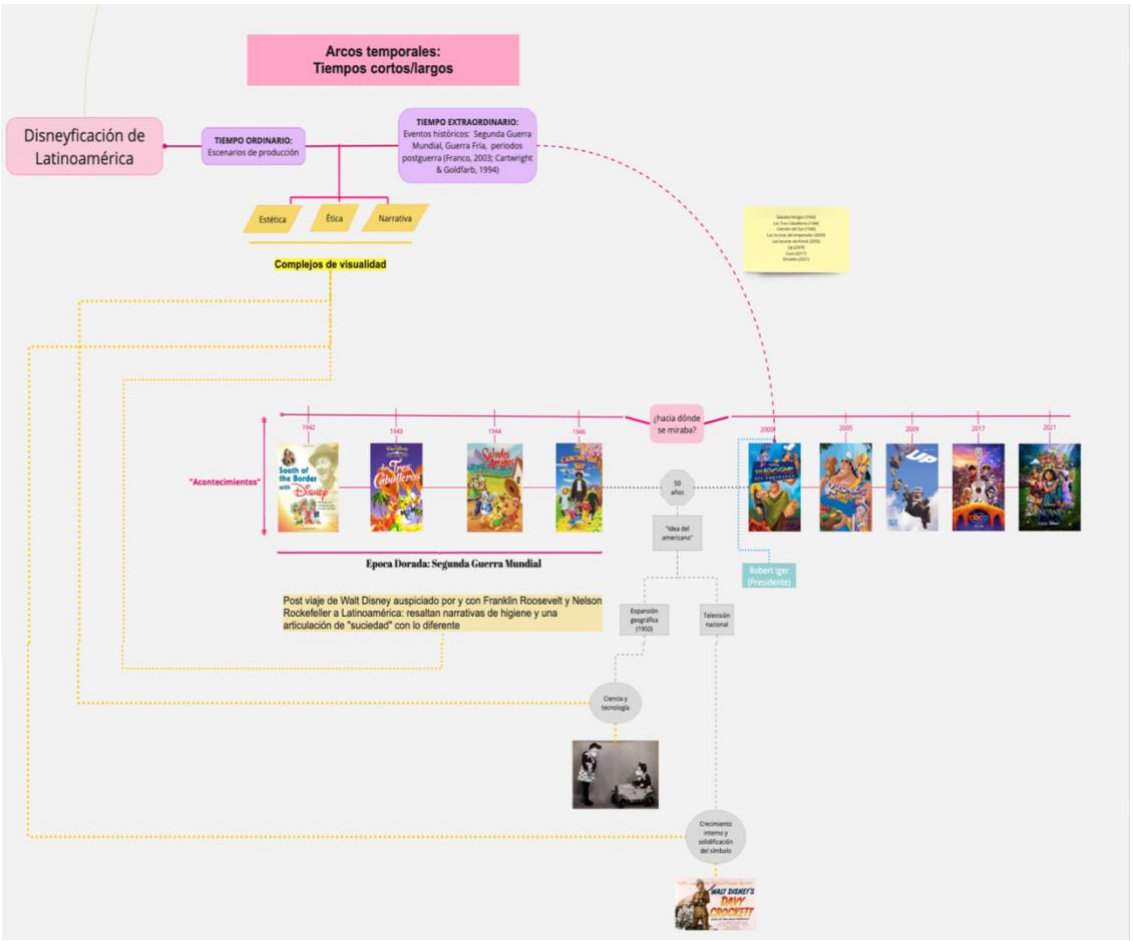
Wirawan, W., & Dona, P. (2018). Walt Disney's Movie Soundtracks as Media in Developing Character Education for Children. *Resital*, *19*(1), 18-27. https://doi.org/10.24821/resital.v19i1.2449

Zentner, M., & Eerola, T. (2010). Chapter 8. Self-report measures and models. En *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research and Applications* (pp. 187-222). Oxford University Press, USA; Edición Reprint.

(S. f.).

ANEXOS

Anexo 1



Anexo 2

Readaptaciones de WDC sobre cuentos clásicos

Tabla 6. Títulos readaptados por WDC desde obras literarias.

Producción Disney	Año	Nombre del Cuento original	Autor(es)	Año
Blancanieves y los Siete Enanos	1937	Schneewittchen und die seven Zwerge	Los Hermanos Grimm	1812
La Leyenda del Jinete sin Cabeza	1949	The Legend of Sleepy Hollow	Washington Irving	1820
La Cenicienta	1950	Aschenputtel	Los Hermanos Grimm	1857
Alicia en el País de las Maravillas	1951	Alice in Wonderland	Lewis Carroll	1865
La Bella Durmiente	1959	Dornröschen	Los Hermanos Grimm	1857
101 dálmatas	1961	One Hundred and One Dalmatians	Dodie Smith	1956
El libro de la Selva	1967	The Jungle Book	Rudyard Kipling	1894
Policías y Ratones	1986	Basil of Baker Street	Eve Titus	1958
La Sirenita	1989	Den lille havfrue	Hans Christian Andersen	1837
La Bella y la Bestia	1991	La Belle et La Bête	Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve,	1740
Aladdín	1992	Aladino y la lámpara maravillosa	Varios autores. Las mil y una noches.	-
El Jorobado de Notre Dame	1996	Notre-Dame de Paris	Víctor Hugo	1831
La Princesa y el Sapo	2009	Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich	Los Hermanos Grimm	1812
Enredados	2010	Rapunzel	Los Hermanos Grimm	1812

Anexo 3

Referencias a los momentos musicales en parques temáticos

Fotografía de "La Taberna de Gastón" en la versión animada de 1992.
Obtenida en: https://disney.fandom.com/wiki/Tavern

Fotografía de "La Taberna de Gastón" en Disney World.
Obtenida en: https://disneyworld.disney.go.com/es-mx/dining/magic-kingdom/gastons-tavern/