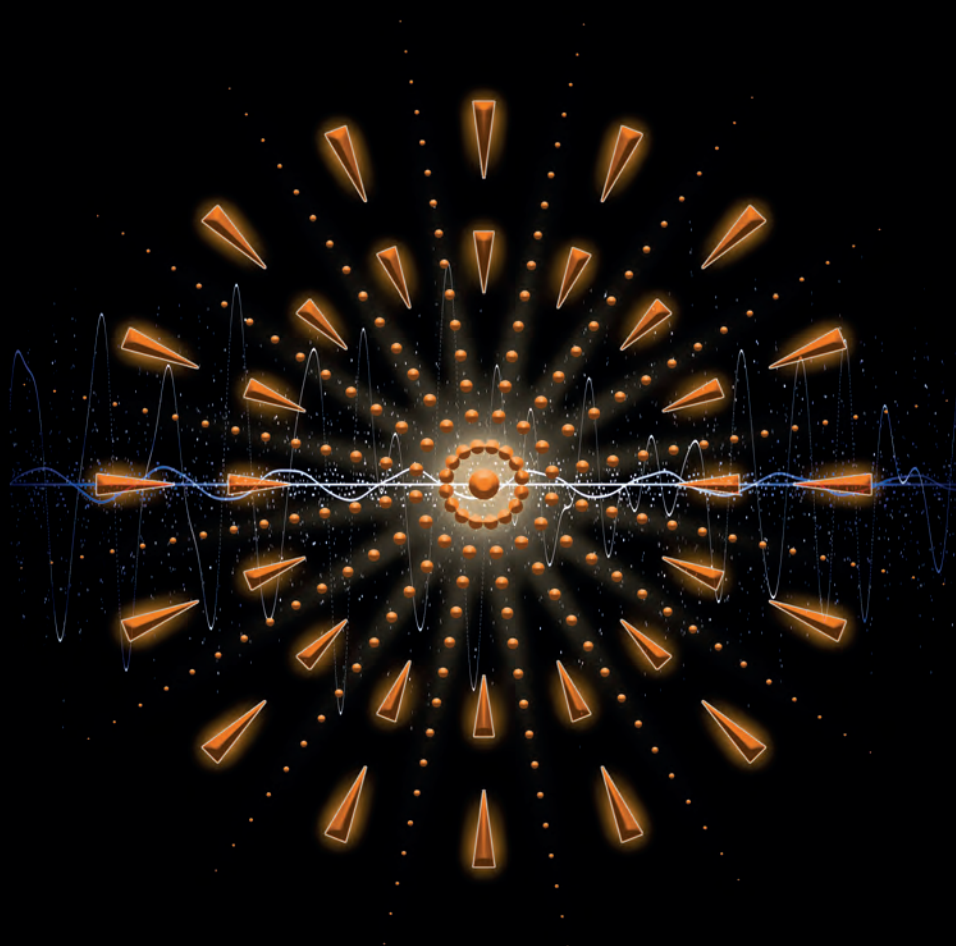


LA ESPIRITUALIDAD Y LA EMOCIÓN EN LA DIMENSIÓN SONORA Y MUSICAL

DOLORES CHÁVEZ



Cada una de las tradiciones místicas tiene sus misterios; y me parece un importante punto de partida hacia la comprensión de tales realidades místicas el reconocer que se trata de experiencias no asequibles a la razón, sino que sólo a la evolución de la consciencia de las personas.

La dimensión sonora tiene sus dificultades de interpretación debido a su naturaleza etérea y a su tela divisoria entre la realidad y las representaciones artísticas, las cuales manifiestan que, en efecto, la percepción del signo artístico es mucho más fiel a los mundos posibles humanos que complementan otras percepciones sensibles, concretas, materiales y empíricas.

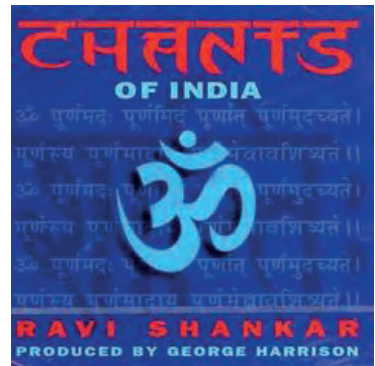
En los escritos védicos como el Bhagavat Purana, los cuales son textos muy antiguos, se establece la naturaleza del sonido: “Las cualidades de la percepción sensual (sensorial) se encuentran plenamente presentes en la tierra... En el cielo sólo hay sonido, mientras que en el aire existen el sonido y el tacto. En el fuego hay sonido, tacto y forma, y en el agua además hay sabor... en la tierra se encuentran todas (éstas) y además el olor”. (Srimad Bhagavatam, Canto 2, Capítulo 5, versos 26-29). Por lo tanto, las condiciones del sonido son de las más intangibles dentro de los elementos del mundo físico.

Por otra parte, el sonido y la música se relacionan con los efectos sentimentales y estados anímicos: “Estas emociones se manifiestan parcialmente debido al cuerpo, mente y hábitos. En lo que a las emociones corporales se refiere, éstas se manifiestan en posturas y movimientos, y las emociones de la mente se manifiestan como belleza, brillo, carácter, sabor, habla, magnanimidad y paciencia. En cuanto a las emociones habituales, se manifiestan como pasatiempos, disfrute, preparación y olvido.” (Las enseñanzas del Señor Caitanya Cap.31, verso 172).

Estas condiciones tanto de producción como recepción son estudiadas por la semiótica (estudio de los signos en la vida social), la cual está provista, precisamente, de dichas convenciones sociales, sin la cual una representación signíca

deja de existir. Un signo musical aparece dentro de un sistema simbólico que intenta transmitir información entre un emisor y un receptor (Sebeok, 1994:35). En otras palabras, las formas de la función comunicativa por el envío de las expresiones sonoras están basadas en una atracción o rechazo por un gusto personal y esta situación es una cualidad del signo.

Además, hay que precisar que en códigos musicales también se conforma una red de significación para el propósito preciso de comunicar, con base en una competencia pre-existente (por el tipo de público al cual se dirige). Desde esta perspectiva, la música es parte de un conocimiento espiritual mayor, y sus distintas manifestaciones tienen propósitos distintos de goce y fruición, por parte del receptor. Entre los usos de dichas manifestaciones se encuentran también cantar pasatiempos y maravillas de la Suprema Personalidad de Dios. Dentro de la perspectiva oriental, éste es el único propósito para ejecutar la música (también algunas de las danzas como las del noreste de la India, la región de Orissa, donde se realiza la festividad de Jaganatha Puri). Por su parte, recordemos que en estas sociedades centradas en Dios (God centered Societies) se puede explicar dicha validez, que en el Occidente, solamente podemos contar los ejemplos en la música religiosa y, en una que otras piezas comerciales. En el ámbito del jazz, podemos mencionar a Ravi Shankar/George Harrison; John Coltrane (saxofonista tenor con su pieza a Love Supreme), la orquesta Mahavisnu (con el líder guitarrista John McLaughlin) e incluso Carlos Santana (guitarrista) algunas de sus canciones y obras musicales están dedicadas a una entidad Absoluta, constituyéndolas como himno de alabanza o plegaria.



Por otra parte, la música y las tendencias de las emociones están vinculadas y, según esta corriente filosófica, depende mucho de las modalidades de la naturaleza material. Esto es, se definen tres modos: de la bondad, la pasión y la ignorancia; y conforme a estos tres estados se manifiesta la emoción y estados de ánimo, hasta tiene relación con el tipo de comida que se ingiere, y por tanto, el tipo de reacciones que se manifiestan. De esta forma existen factores tanto internos como externos a la persona, por la cual se manifiestan dichas modalidades.

¿CÓMO SE CARACTERIZA CADA MODALIDAD?

Mientras más se desarrollen condiciones de la bondad, las cosas se verán apegadas a la realidad. En el plano de la modalidad de la ignorancia las personas son como animales y no pueden ver las cosas de una manera clara, si el mundo se consagra a las modalidades de la pasión y la ignorancia, no puede haber ni paz ni prosperidad. Cuando uno se dedica a estas últimas, primero la gente se vuelve codiciosa y su anhelo de complacer los sentidos no tiene límites. No sólo se está infeliz mentalmente, sino que su profesión y su ocupación son también muy problemáticas. Y, por otra parte, esta modalidad de la ignorancia, en la que las personas se establecen en una condición cercana a la locura, se refugian en las bebidas alcohólicas y en las drogas, se hunden cada vez más en la ignorancia y su futuro en la vida es muy oscuro (Bhaktivedanta Swami Prabhupada: 658). Por lo tanto, es muy complicado este movimiento de las modalidades, de forma externa también influyen la hora en la que uno realiza actividades, por ejemplo, el autor mencionado también explica que:

- la modalidad de la bondad influye en las actividades de las cuatro a siete de la madrugada, los alimentos en esta modalidad son frutas, verduras y alimentos frescos y preparados, sanos para el cuerpo.
- la pasión influye aproximadamente de las ocho de la mañana a las cinco (5) de la tarde, y los alimentos característicos son el chile, muy caliente, con muchas especies que llegan a irritar el estómago y estar anímicamente muy tenso.
- la modalidad de la ignorancia influye en las actividades realizadas en la noche y los alimentos dentro de esta modalidad causan sueño, indigestión y están podridos o mal pasados.

De ahí que los cambios anímicos, según este enfoque, modifican de forma externa (las horas del día en que se realicen actividades) y de manera interna (fisiológica), incluyendo una reacción a los alimentos ingeridos.

La ejecución de la música depende de estas modalidades: bondad, pasión e ignorancia. Los villancicos navideños se circunscriben en esta primera forma. En el caso de la producción sonora del jazz generalmente es realizada a altas horas de la noche, en ambientes donde circula alcohol como los bares, antros, centros nocturnos. Aún cuando es música culta, su ejecución tiene la tendencia a provocar ignorancia.

Por otra parte, Martínez (1998) agrega que las teorías de la estética hindú han tratado con problemas relacionados a la percepción y a la significación por lo menos hace dos mil años. Aún cuando la variedad de las aproximaciones, en

tiempo y espacio, estudian diversos tratados en Sánscrito que permanecen hasta hoy, éstos muestran inconsistencias, especialmente en el norte de la India, donde persiste la relación de estructuras musicales de categorías de sentimientos, propias de los distintos tiempos durante el día donde se hacían presentaciones, mitos hindúes, deidades, estaciones y festivales (Martínez 1998: 99-123). Consideramos muy peculiares estos tipos de producción de sentido (semiosis) puesto que son distintos, mas no contradictorios, porque consideran otros criterios o parámetros en el desempeño de las actividades artísticas y culturales.

Normatividades que, en el caso particular de la música, sólo pueden obedecer a una delineación o “diseño” (Lidov 1999:33), ya que existen limitantes o sistemas codificados socialmente. Por ejemplo, se puede establecer que algunos compositores son originales al inventar nuevas reglas (donde otros aplican éstas en formas nuevas dentro de un marco pre-establecido). En este sentido, podemos mencionar multitud de canciones del rock-pop cuyo ritmo y ciertos motivos son retomados y revisitados, sin inventar ni crear algo nuevo. Por ello, nos sucede que comparamos las sonoridades con canciones que ya hemos escuchado y solemos pensar: “Esto me suena a Wynton Marsalis, al grupo Era, a la voz de la cantante Celia Cruz”. El índice y la segundidad (Peirce 1987: 265) radica en la referencia al estilo y familiaridad de determinado ejecutante, grupo, dotación de instrumentos.

Desde la tendencia filosófica occidental existen varios y representativos puntos o enfoques, desde la perspectiva aristotélica (Aristóteles, 2002:138-161), en la que están anclados los orígenes de este estudio. Básicamente es una descripción de la tipología de las emociones:

- ira, como una reacción a la esperanza de vengarse;
- serenidad o entereza, la cual es una detención y pacificación de la ira;
- amor/enemistad, los cuales son sentimientos intensos o afectos desinteresados;
- odio, como parte de la misma intensidad de la emoción, sobre el temor y el valor, etcétera.

La manifestación, por medio de la música, como una función adjudicada durante el desarrollo de las civilizaciones, desde la época griega formaba parte de la vida cotidiana y de la educación en el gimnasio —que independientemente de fortalecer el cuerpo, como se conoce en nuestros días, era el lugar donde se cultivaba la música—. Los ritos sonoros incluían también la poesía, la danza y el atletismo, de los que se sabe tenían su acompañamiento musical en tiempos de Homero. La poesía era modulada y acentuada por sílabas e interpretada indistintamente en prosa común, recitada y cantada (existían los ritmos musicales y los metros poéticos).



De forma analítica, el filósofo griego identifica las emociones como necesidades de apetitos que no se satisfacen, e incluye la palabra pasión, una denominación categórica coincidente con la tipología oriental (es una de las modalidades de la naturaleza material, mencionadas en el apartado anterior).

El mejor camino para conocer las pasiones es examinar la diferencia entre las explicaciones que adjudican la emoción a causas fisiológicas (Descartes, 2000:20-49). La tradición aristotélica, en el análisis de los rasgos emotivos y respuestas emocionales determinadas, continúa hasta el día de hoy; por ejemplo, Marconi (1990) retoma las siguientes: escalofríos, lágrimas, nudos en la garganta, piel de gallina, aceleración del corazón, vacío en el estómago. En términos de los procesos de significación implicados en este proceso de escuchar música, nosotros podemos decir que son síntomas de experiencias emocionales (elevadas) y que la música es capaz de generarlas (Marconi 1990:120).

Algunos estudios han confirmado estos datos, lo cual ha permitido establecer relaciones entre aquello que representa la música y su respuesta en el recep-

tor. En consecuencia, estos fenómenos de semiosis nos permiten establecer e identificar una relación entre objetos musicales escuchados y las respuestas emocionales que lo evocan. De forma más precisa y en relación con las evocaciones emocionales, Marconi (1990:121) consideró la posibilidad de identificar dentro de los objetos musicales los que él había colectado respecto a ciertas características musicales y la reacción física experimentada. El esquema 3 brinda conclusiones como las siguientes: las lágrimas son provocadas, de forma más realista, por apoyaturas melódicas y a un menor grado por secuencias y movimientos armónicos a través de los ciclos de quintas a la tónica. Los temblores se asocian con los cambios repentinos en la armonía. El número de pasajes que provocan latidos del corazón más rápidos son menores en los pasajes más acelerados o en la aceleración del ritmo sincopado. Como observamos en este esquema, las reacciones emocionales están relacionadas con un discurso musical cuyo nivel de expresividad está localizado o identificado en un aspecto fisiológico específico. Asimismo, las expresiones sonoras jazzísticas son parte de estos dispositivos patémicos importantes en el ser humano.

El punto específico para la gestación de emociones tiene, como base, un punto de partida fisiológico, que apunta a la glándula pineal o el cuerpo caloso del hipotálamo. Sin embargo, no se tiene certeza de esto, pues desde Descartes, los planteamientos llegan a un cierto límite. Un ejemplo es el argumento de que existe “cierto aire o viento muy sutil que recibe el nombre de espíritus animales que habita e influye en nuestro cuerpo” (Descartes 2000:20-49).

Esquema 1. Tabla de relación entre emoción y rasgos musicales

TIPOS DE EMOCIONES	CRITERIO MUSICAL	APOYATURAS MELÓDICAS	SECUENCIAS Y MOVIMIENTOS ARMÓNICOS – DE QUINTAS A LA TÓNICA	CAMBIOS REPENTINOS DE ARMONÍA	VARIANTES EN EL RITMO Y SÍNCOPIA
Lágrimas		+	+	-	-
Temblores o estremecimientos		-	+	+	-
Acelerar latidos de corazón		-	-	-	+

Con información de Marconi-Sloboda (1996)

CONCLUSIÓN

Como consideraciones preliminares podemos establecer la vinculación fáctica del fenómeno de escuchar música y las emociones generadas en el acto. Aunque las teorías de las emociones biológicamente ancladas tienen alcances limitados, suponen un espacio específico neurológico y genético. La emoción es considerada una relación sémica dentro del racionalismo occidental. En cambio, en la perspectiva de las sociedades centradas en Dios, corresponden a una visión más compleja e integrada con las artes y hábitos de su vida cotidiana. De tal forma, que se consideran diversos y variados aspectos dentro de la ejecución de tonadas y plegarias dirigidas a la Suprema Personalidad. En este sentido, influye la hora de la mañana y/o tarde, el tipo de conciencia con que se ejecute esta música e incluso el ritual de alabanza, por lo que la emoción está relacionada directamente con esta clase de ejecución musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

- Aristóteles (1970, 2002). *Organon*. México: Porrúa, 138-161.
- Bhaktivedanta Swami Prabhupada (2013) (trad). *Bhagavad gita*. México: Bhaktivedanta Booktrust International Inc.(www.bbt.info; www.krsna.com), p. 658.
- Descartes (2000) en B-Yami. *Descartes' Philosophical Revolution: A Reassessment*. USA: Springer. Recuperado de:
https://books.google.com.mx/books?id=Tw_ACQAAQBAJ&pg=PT318&lpg=PT318&dq=Descartes,+2000&source=bl&ots=4XKMqeC74_&sig=0lfS55QoQLEQqMC-XkJEK4-EZ-SI&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiHi_-fj5DZAhUNZawKHbNVct8Q6AEIXzAM#v=onepage&q=Descartes%2C%202000&f=false
- Marconi, Luca, 1996, *Movere et Delectare, Semiotica degli "effetti" nelle teorie musicali da Zarlino a Mersenne*, Italia, Universidad de Bologna, tesis doctorado.
- Martínez, José Luis, 1996, "Musical semiosis and the rasa theory", en *Musical Semiotics in growth (Acta Semiotica Fennica IV)*, Finlandia, ISI, pp. 99-123.
- _____ 1997, *Semiosis en la música hindustaní*, Finlandia, ISI.
- _____ 2001, "On the intersemiosis between Music and Dance in Kathak Tradition in India", en *Music & Arts*, Finlandia, ISI.
- Leeuwen, Theo, 1999, *Speech, Music, Sound*, Hong Kong, Macmillan.
- Lidov, David, 1999, *Elements of Semiotics*, Nueva York, St Martin's Press.
- Peirce, Charles Sanders, 1987, *Obra Lógica-Semiótica*, Madrid, Taurus.
- _____ 1988, *El hombre, un signo: el pragmatismo de Peirce*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Sebeok, Thomas y Jean Umiker-Sebeok, 1994, *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce (el método de la investigación)*, España, Paidós.

