

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



PUCP

El Canto de Agustín

La modulación entre el discurso y el silencio

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
FILOSOFÍA**

AUTOR

Lic. Jean Luis Arana Alencastre

ASESOR

Dr. Luis Eduardo Bacigalupo Cavero Egusquiza

Octubre, 2020

RESUMEN

En la presente tesis se estudiará el rol que juega la música en el estilo y pensamiento de Agustín de Hipona y se tratará de vislumbrar cuál es su importancia. Para desde allí abordar el problema ulterior que surge con la noción de creación desde la nada (*creatio ex nihilo*). El cual pregunta ¿cómo pensar la posibilidad de la relación entre lo eterno y lo temporal teniendo en cuenta una distancia ontológica infinita entre el Creador y lo creado? Con respecto a ello se logrará ver finalmente que al incorporar el enfoque musical se abren horizontes de interpretación renovadores en torno al pensamiento de Agustín y cierta luz a la problemática de la creación.

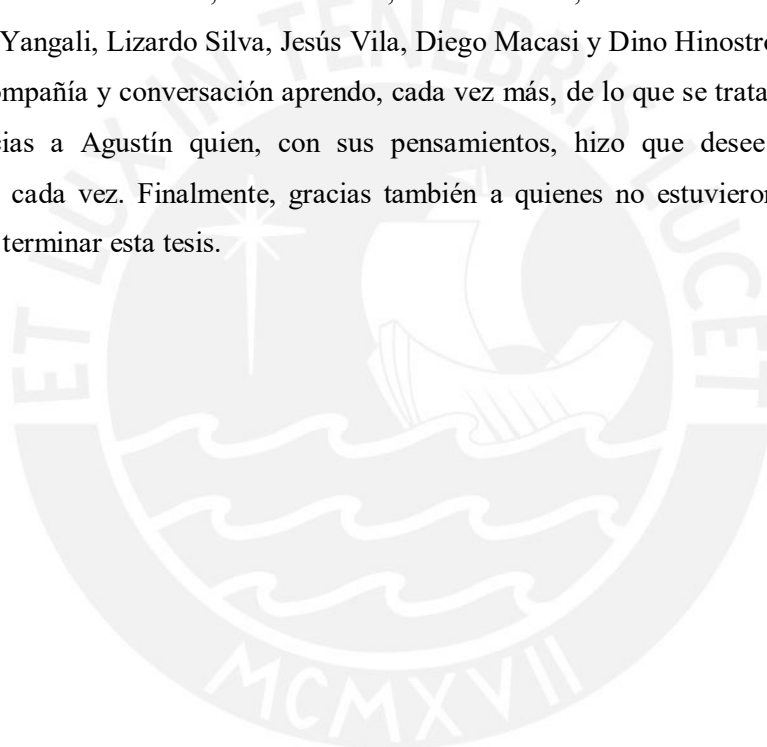
En ese sentido, el tema principal es la música como componente esencial en el estilo y pensamiento de Agustín que da como título el Canto de Agustín: la modulación entre el silencio y el discurso. A dicho tema se plantea la pregunta general: ¿Cuál es el lugar de la música en el pensamiento de Agustín?

Como hipótesis se afirma que la música posee un lugar esencial en el pensamiento de Agustín, porque es en su estilo rítmico y desde él que compone sus pensamientos. Es decir, la música está presente de forma esencial en la manera de crear sus textos. Lo que quiere decir que está presente en su forma de escribir, en lo referente a la composición de sus palabras. Asimismo, se sostiene que la música permite proponer un mayor horizonte al problema entre el Ser eterno y lo creado por medio de la unión con Aquel en la modulación. Además, se afirma que es con la música que se pueden comprender con mayor amplitud los principales conceptos en la filosofía de Agustín como la memoria, el tiempo, la voluntad, el amor, la creación y el Ser.

Por todo ello, la música es aquello que articula el pensamiento de Agustín en cuanto a su forma de escribir y lo muestra en todo su esplendor. Así, lo que pretende la tesis es señalar una relación entre el pensamiento de Agustín, su estilo de escritura y la música para poder comprender a partir de ello la posibilidad de la relación entre el Ser Creador Eterno y el ser creado temporal en la unión por la participación a través de la modulación desde las armonías eternas.

AGRADECIMIENTO

No podría ser sin Dios que me ha guiado y que, por lo menos, me ha infundido el deseo de seguir este camino, aunque, todavía no sé si sea una ironía de su parte o realmente algo útil. Gracias a mi madre, Teresita Alencastre, que me ha dado todo lo que un hijo puede solicitar, e incluso más; sin ella no hubiera podido ni estudiar ni recibir amor. Gracias a mi esposa, Vanesa Arrieta, quien ha estado a mi lado, animándome con su buen humor y comprensión; sin ella no hubiera podido conocer el amor desinteresado y cálido. Gracias a mi amigo y maestro Carlos Castillo, quien, sin querer, propició mi vocación en la enseñanza y en el estudio. Gracias a mi amigo y maestro, el Dr. Luis Bacigalupo, quien con sus consejos y horizonte hizo posible que pudiera ver algún camino en este océano de pensamientos. En fin, gracias a mis amigos Sandro D'onofrio, Abraham Zambrano, Adriana Añi, Milko Prettel, César Mendoza, Rosa Elvira Vargas, Oscar Yangali, Lizardo Silva, Jesús Vila, Diego Macasi y Dino Hinostraza, con quienes mediante su compañía y conversación aprendo, cada vez más, de lo que se trata la filosofía. Por supuesto, gracias a Agustín quien, con sus pensamientos, hizo que desee el desear más fervientemente cada vez. Finalmente, gracias también a quienes no estuvieron, pues así tuve más tiempo de terminar esta tesis.



ÍNDICE

Resumen	i
Agradecimiento	ii
Índice	iii
Introducción	1
CAPÍTULO I	
LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA	5
1.1 La música y la filosofía.	5
1.1.1 Pitágoras.	7
1.1.2 Platón.	10
1.2 La música en Agustín.	14
CAPÍTULO II	
LA MÚSICA EN EL ESTILO AGUSTINIANO	25
2.1 El ritmo.	26
2.1.1 La formación y el ser de las palabras.	30
2.1.2 El nacimiento del pie.	37
2.1.3 El nacimiento del verso y el criterio de la combinación de los pies.	41
2.1.4 Los pies de seis tiempos y la igualdad.	47
2.1.5 Los poetas y las posibles combinaciones de pies.	48
2.1.6 Definición y diferencia entre un ritmo, un metro y un verso.	52
2.2 El metro y el verso: la música en la palabra.	53
2.2.1 Tiempos límite en el metro y pies posibles en el verso.	55
2.2.2 La ley del ritmo y el silencio.	57

2.2.3	Los metros de los ritmos <i>pirriquios</i> , <i>yámbicos</i> , <i>trocáicos</i> y <i>espondiacos</i> .	58
2.2.4	Reglas para medir los metros e intercalar los silencios.	65
2.2.5	Los poetas y las reglas de combinación de pies.	70
2.3	El canto de Agustín.	75
2.3.1	La influencia de los poetas.	75
2.3.2	Sobre el verso.	78
	2.3.2.1 La antífrasis, etimología del término del verso.	80
	2.3.2.2 Los versos heroicos: Hexámetros.	82
2.3.3	El canto de Agustín.	89
 CAPÍTULO III		
EL SER EN LA MÚSICA		106
3.1	El camino hacia el Ser.	106
3.1.1	La relación entre armonías del alma con el pensamiento en la modulación.	109
3.1.2	El Ser, fuente de las armonías eternas.	123
3.2	El Ser en la modulación del pensamiento: la unión interior.	126
3.2.1	La memoria y la modulación del pensamiento.	129
3.2.2	Tiempo y Eternidad: la modulación entre el futuro, el presente y el pasado en los movimientos del alma.	133
3.2.3	Fe y expectación en la modulación del alma.	138
3.2.4	Imagen del Ser en el tiempo.	144
3.2.5	Voluntad, disposición y unión: el movimiento del Ser.	160
3.2.6	El amor, condición necesaria para la unión y revelación del Ser en la gracia.	164
3.2.7	Felicidad.	173

3.3	Forma y su relación con la modulación en el lenguaje.	177
3.4	El artista eterno.	184
	Conclusiones.	203
	Bibliografía.	205



INTRODUCCIÓN

“La Verdad es como un león: no necesita ser defendida. ¡Suéltala! ¡Déjala libre! Se defenderá por sí misma”

Charles H. Spurgeon

¿Por qué existe el mundo? Tuvo que haber un principio que, a su vez, sea el Ser y Creador. Y ¿Por qué esta respuesta es interesante? Porque permite descubrir la noción de libre albedrío como alternativa frente al determinismo o al destino, así como también frente al problema del mal; y porque es lógico pensar que un principio tendría que ser, a su vez, libre, lo que quiere decir, por tanto, estar libre del condicionamiento material. Así que, el concepto de creación de la nada se posiciona como una opción bastante interesante.

Desde la noción de creación, sin embargo, surge el siguiente problema: ¿cómo pensar la posibilidad de la relación entre lo eterno y lo temporal teniendo en cuenta una distancia ontológica infinita entre el Creador y lo creado? El cual es una de las mayores dificultades de entender al Ser como trascendente y Creador de todo cuanto existe.

Frente a este problema, se encuentra el modo en que se puede aproximar a él. Y es inevitable ver que la palabra es imprescindible en nuestro indagar. ¿Es posible la relación entre lo temporal y lo eterno? ¿La verdad es? ¿Y más aún, es posible de alcanzarse o realizarse? ¿Cómo? ¿Cuál es la relación entre la verdad y el Ser? El discurso o el silencio, la explicación lógica o la inefabilidad; por cuál camino ir. La verdad dónde está, dónde se trasmite. Lo que es, es en todo, pero ¿cómo? ¿Por qué indagar con el discurso aquello que nunca se alcanzará y por qué guardar silencio cuando no hay más que eso, silencio, en él? ¿Es el discurso filosófico ya un discurso más, o muchos que cambian su estilo y preponderancia con los tiempos? ¿Por qué pensar que la verdad está en uno u otro lado, que se construye o que es inalcanzable?

La filosofía misma ha planteado estas preguntas desde distintos contextos y discursos. Sin embargo, pensar un discurso dentro de un relato filosófico que se manifiesta ya de una manera nos cierra la posibilidad de ver que en la misma razón hay espacios no explorados, más bien ignorados. Y nos puede presentar una limitada forma de abordar los distintos problemas desde la palabra. Entonces, ¿es un solo camino el estilo filosófico? ¿Hay solo una manera de hacer filosofía? Ciertamente es una la verdad, y la palabra es lo único que tenemos. De acuerdo a ello, ¿el ser se dice de muchas maneras o las maneras en que el ser se puede manifestar son ya siendo dichas? ¿Es posible colocar toda la confianza hacia el descubrimiento de la verdad o la

revelación de la misma en el discurso o solamente queda ya el silencio como propuesta mística en una suerte de unión inefable con el Ser? ¿Esta dicotomía es la única opción? El poeta filósofo es aquel músico que intenta, más bien, una tercera opción: la del uso del discurso y del silencio confluyendo en un movimiento en el tiempo que permite la posibilidad de la unión con el Ser, de su conocimiento en el interior y expresado al exterior. El loco poeta que canta revelándose con ello el Ser que lo posee y que a su vez no lo anula¹.

Cuánto más podríamos indagar si vemos que el estilo de la filosofía no se circunscribe a una forma lógica que prefigura una racionalidad. Pues lo razonable también puede yacer en aquello que no es envuelto por los ropajes de la proposición calculada o de las inferencias correctas o de los argumentos que, en fin, pueden ser cualesquiera. El acontecimiento de la verdad en el canto del poeta loco es innegable, imborrable, irrefutable, lleno de ser donde no había nada, hace que el tiempo sea el marco de su presentación y lo detiene. Esta tercera vía, pone de manifiesto la posibilidad de que, en la modulación de la palabra, el discurso y el silencio, en el tiempo, puedan llegar a revelar algo del Ser.

Cómo escribir y desde dónde si todo discurso que se realice va a tener ya una dirección y un sentido o pretender tenerlo, y va a elaborarse desde una lógica. Cómo escribir es el problema y desde dónde si todo argumento una vez resuelto será refutado tenazmente por quienes no entren en él o quienes no le comprendan o por aquellos a quienes no les agrada o porque efectivamente habría una debilidad en su estructura. Si todo argumento es finalmente hecho por la razón y tiene la posibilidad de ser refutado por la misma, entonces todo discurso será refutado finalmente o tendrá detractores.

¿No es acaso algo frustrante y motivador? Frustrante porque nunca se llegará a algo, y motivador por lo mismo, porque la búsqueda nunca acabará, y con ello el disfrute del pensamiento en su indagar. Pero aún más, si todo pensamiento es refutable, entonces, el mejor argumento no será aquel que venza, pues siempre se vencerá desde un punto de vista y con un criterio, sino aquel que por sí mismo sea verdad, muestre verdad sin decirla y no pueda ser refutado, porque no hay nada que refutar o porque la fuerza de su acción es suficiente para persuadir.

En fin, el mejor argumento, el mejor discurso podría ser entonces aquel que es irrefutable cuando es dicho, en su momento, en el siendo y en el que sus palabras reflejen en el momento

¹ Cabe señalar que cuando se hable del ser con minúscula se estará indicando al ser temporal o al ser que se manifiesta en lo temporal y cuando se hable del Ser con mayúscula se estará indicando al Dios eterno de Agustín.

de decir las una belleza tal que, aunque no se esté de acuerdo, no se pueda negar, a la vez, el ser que se manifiesta en el tiempo y que hace tener sentido, en el mientras de su pronunciación, a la vida y a la búsqueda. No es sino en el deleite del propio decir que se encuentra la verdad del momento que acontece y que supera todo momento posterior refutable. Es justamente en ese momento donde se haya paz, otorgada por ser parte de y entrando en la realidad del Ser.

Por ello, en la presente investigación se ha tratado de mostrar al modo del trazo de un pincel algunos aspectos del pensamiento de Agustín relacionándolos con la música y el lenguaje. Entonces ante la pregunta ¿Qué lugar ocupa la música en el pensamiento de Agustín? Se responde que la música ocupa un lugar central en el pensamiento de Agustín. Quien no solo escribe, sino que compone música en palabras, su discurso no es un tratado lógico, aunque contenga lógica, ni tampoco es solo retórico, aunque, a su vez, la contenga. Se ubica en el centro de un discurso que no es pronunciable, pero que se haya en la pronunciación y en el silencio que evoca. El estar entre el discurso y el silencio refleja ambigüedad, ciertamente, la cual es también un componente importante del estilo que da paso al océano de la interpretación, pero que, a su vez, acentúa la verdad como acontecimiento que se realiza en el tiempo. Para lograr dicha ambigüedad es necesaria la música que dice sin decir y que muestra al sujeto una dimensión incapaz de ser pronunciada, pero sí comprendida. Asimismo, la escritura de Agustín estaba delicadamente pensada en términos musicales, pues piensa que la musicalidad está detrás del orden armónico del mundo. El cual corresponde al orden racional en la medida y proporción que finalmente es constituida por la ley inmutable del número. Entonces, el estilo al escribir refleja la relación entre el pensamiento y la música que radica de cierta forma en el ritmo constituido por el número.

Por tanto, la música conforma un aspecto esencial en el pensamiento de San Agustín, pues expone sus pensamientos bajo una consciencia de composición siendo el centro y eje de su forma de escribir y de sus principales conceptos incluso en su forma de entender a Dios como el Ser quien² realiza la modulación suprema de sí mismo: *Summus modus*.

La importancia de la tesis radica en que al articular el pensamiento de Agustín bajo el enfoque musical sale a relucir que escribe con la mente de un compositor haciendo confluír en concordancia la música y la palabra. Y a partir de ello se pueden comprender sus conceptos fundamentales y, sobre todo, afrontar de una manera sugerente los problemas que surgen a partir del concepto de creación desde la nada (*creatio ex nihilo*) como la relación entre el Creador, que es el Ser eterno y lo creado que supone un orden temporal con un comienzo. Entonces, para

² Se usa el pronombre quien, porque en la concepción agustiniana Dios es el Ser y es Persona, teniendo y siendo también Éste, al ser Perfecto, todas las facultades incluyendo el Intelecto, Voluntad y Libertad.

comprender mejor el pensamiento de Agustín, será necesario tomar en cuenta que la articulación de su obra está mediada por la música de su palabra. Así, el concepto principal en torno al cual va a girar esta tesis es modulación (*modulatio*); pues es el concepto central que permite articular los conceptos importantes del pensamiento de Agustín.

De acuerdo a ello, la tesis tendrá una metodología analítica a partir de la definición de música: ciencia de la buena modulación (*scientia bene modulandi*) en el primer capítulo donde se analizará la relación entre la ética, la música y Dios. En el segundo capítulo, se procederá a analizar el discurso de Agustín y se estudiarán directamente las etapas de la modulación las cuales se encuentran principalmente en su tratado *De musica*. En cuyos primeros cinco libros se comprende al acto de modular en relación con la palabra desde el ritmo pasando por el metro y llegando al verso. Con dichos conceptos se verá la concordancia entre la música y la palabra. Para finalmente ver que la expresión más completa que puede realizarse es en la conjunción de estas dos. Para ejemplificar esto, se hará un reordenamiento de las palabras y de los cortes en las *Confesiones* para ver el posible reflejo del verso heroico entre sus líneas. Y de esa manera indicar la posibilidad de que Agustín hubiere compuesto poesía o una especie de composición poética. Y al ser una posibilidad, entonces, sería algo digno de estudio. Sin embargo, para determinar con exactitud alguna métrica en sus escritos habría que hacer un estudio minucioso y detallado de las *Confesiones*, lo cual no pretende hacer esta tesis, pues solo pretende indicar o señalar que aquí hay un estilo, más que puramente de prosa, relacionado con la música y evidentemente con la métrica; es decir, con la poética. Finalmente, en el capítulo tercero, se analizará posibilidad de la articulación del pensamiento de Agustín por medio de la música a partir del análisis de sus principales conceptos como la memoria, el tiempo, la voluntad, el amor, la creación y su relación con la modulación (*modulatio*). Y, además, se estudiará la relación del Ser con la música tratando de abordar uno de los mayores problemas que se desprenden de la noción de creación de la nada: la distancia ontológica infinita entre el Creador y lo creado. Así, con la noción de modulación se podría explicar con un enfoque distinto la forma en que sería posible la participación de lo creado con el Creador, el Ser Eterno quien es, además, Suprema Modulación (*Summus Modus*).

CAPÍTULO I

La música en la antigüedad grecolatina

“Los inmortales nunca son ajenos el uno al otro”

Homero

En los albores de la filosofía, Tales pensó: “Lo importante es la convicción de que hay algo que efectivamente está en los cimientos, algo sobre lo cual todo reposa, algo a lo que nuestro discurrir intenta aproximarse, algo que exige hacer alguna conjetura...”³. Pues si no hay nada debajo, cómo puede sostenerse todo cuanto existe, cómo puede ser algo sin lo que le subyace.

Es evidente que lo que es, es; y lo que es, también se dice; pero quisiera añadir que lo hace con música; pues el ser en el lenguaje y el ser del lenguaje, sin ella, serían como un conjunto sin identidad ni distinción entremezclado sin sentido ni modulación. El ser, entonces, es en la modulación del lenguaje, es decir, el lenguaje mismo se constituye con modulación.

Antes de entrar a la concepción musical de Agustín, veamos sus antecedentes y, en general, sus mayores coincidentes en el mundo antiguo.

1.1 La música y la filosofía

¿Cuán importante es y ha sido la música para los seres humanos y, en realidad, para todo cuanto existe? Desde los astros que se mueven hasta los seres vivos que piensan y no piensan, en particular para el hombre quien la ha gozado y la ha incorporado en su vida desde los inicios de su historia. No es por ello de extrañar que, para la civilización que fue cuna del Occidente, haya sido la música también algo central.

Por ello, un tipo de conocimiento humano ha sido articulado en las artes liberales y, sobre todo en la música, que de alguna manera con ellas el hombre ha dado un cierto orden a su comprensión del mundo. Como lo describe Parodi: “De la percepción sensible a la reflexión sobre las leyes de la armonía en la música, que traspasa por tanto a la geometría en la cual se busca la armonía en el ámbito de la visión, pasando por las figuras a las medidas y finalmente a los números, elevándose incluso a la consideración de la armonía del mundo a través de la astronomía, para llegar, con la aritmética, a la estructura abstracta numérica del orden y su fundamente en la idea de unidad” (2011:42). En ese sentido, existe una estructura dinámica en

³ Gómez Pin, Víctor. *Pitágoras. La infancia de la filosofía*. Bonallettera Alcompas, S.L. Batiscafo, S.L, 2015.p 85.

la música que como arte liberal presenta el tránsito de lo sensible a la razón y con él el movimiento de una modulación que podría decirse ascendente.

La música (*mousikê*) para los griegos era sumamente importante. La palabra misma, *mousikê*, hace referencia al arte y a la ciencia de las nueve musas: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope. Euterpe era la protectora de la propia música. Y la expresión *Harmonia tou kosmou* (“armonía del cosmos” o “música universal”), una conocida frase de la tradición pitagórica con la cual la mayoría de pensadores antiguos griegos podrían estar de acuerdo, era utilizada para referir al orden del universo, el cual estaba dado por la armonía⁴. Ésta al ser aquello que une a los opuestos, expresaba de la mejor manera la posibilidad de que haya algo en vez de que no haya nada. Quintiliano dice que “El término *harmonía* designa el engarce de dos cosas, al ajuste íntimo. Así, en la música, la armonía da nombre a la afinación de las cuerdas del instrumento y, en consecuencia, a la determinación precisa de los intervalos de las escalas, es decir, a las llamadas *harmoníai* de los antiguos y, más tarde, a las diversas configuraciones internas de la octava, las especies de octava” (*Sobre la Música I. 2.20*).

La música tenía, pues, para los antiguos griegos, un valor por sí misma y también por su utilidad en torno a las demás ciencias “al poseer la razón del principio y, así debería decir del fin”⁵. Y cualquier actividad podía ser perfectamente ordenada por ella únicamente⁶. Además, aquella “se extiende por toda la materia, por así decir, y atraviesa todo tiempo: ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes; y es adecuada para los niños por los bienes que se derivan de la melodía, para los que avanzan en edad por transmitir las bellezas de la dicción métrica y, en una palabra, del discurso entero y para los mayores porque explica la naturaleza de los números y la complejidad de las proporciones, porque revela las armonías que mediante estas proporciones existen en todos los cuerpos y, lo que en verdad es más importante y más definitivo, porque tiene la capacidad de suministrar las razones de lo que es más difícil de comprender a todos los hombres, el alma, tanto del alma individual como del alma del Universo” (*Sobre la Música I. 2.20*).

⁴ Grout, D. *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company - Inc. New York, 1960.

⁵ El ser entendido como armonía, lo cual es influencia de Pitágoras y de Platón.

⁶ Aquí se ve el sentido de totalidad de la música que posteriormente también se tratará con el concepto de *modus* en Agustín.

Según Panaqueo, cuenta Quintiliano, “el arte de la música es el de organizar no solo las partes de la voz, sino también el de reunir y armonizar todo cuanto tiene la naturaleza” (*Sobre la Música I. 2.20*). Asimismo, la música griega era “homofónica, es decir que lo que constituía la melodía eran los sonidos que conformaban las “partes de la voz”. En ese sentido, *phoné*⁷ era el sonido producido por un ser animado y, por ello, dotado de significación. Por otro lado, si se utilizaba para nombrar al sonido del instrumento musical, era también por esa cualidad de lo animado; pues la música instrumental imita la voz humana. Por tanto, la música, para los antiguos griegos era central y fundamental en la búsqueda del conocimiento del universo⁸.

1.1.1 Pitágoras

Entre los principales filósofos griegos que se ocuparon de la música destaca principalmente Pitágoras, quien concibe al *cosmos* como originado por el movimiento eterno del *pneuma* ilimitado, el cual es esférico, sin distinción de partes. Este *cosmos* es el Uno, lo Impar, el principio de la unidad⁹. Y, además, el *cosmos* vive y respira, y con su respiración originó la pluralidad numérica de las cosas al inhalar el *pneuma* ilimitado y el vacío, que dispersó¹⁰ (*ánesis*) su unidad¹¹. Es allí donde surgen los opuestos fundamentales entre el ser y el no-ser, entre lo ilimitado y lo limitado, entre lo lleno y lo vacío, entre lo par y lo impar. Al ser invadido el *cosmos* por el vacío, su unidad es separada por el espacio o el no-ser y aparece la díada o el par. Y de esta oposición primera vienen todos los números y todas las cosas¹².

Después de la noción de Anaximandro del *tó ápeiron* (lo ilimitado) y de Anaxímenes del *pnéuma* (espíritu) que constituye el ser fuera del cual solo hay no-ser (el vacío), Pitágoras las une con la noción de *tó péras* (el límite) que le da forma a lo ilimitado; pues es necesario que exista algo que una los elementos distintos y opuestos que componen las cosas.

⁷⁷ La cualidad anímica de la voz se pierde en la traducción de *phoné* por simplemente “sonido”.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Fraile, G. *Historia de la Filosofía I: Grecia y Roma*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos. 1965. p. 156-157.

¹⁰ La palabra dispersión puede ser referida a *ánesis* (que también puede ser traducida como relajación). Concepto central en la presente tesis pues estará incluido en la concepción del tiempo de Agustín. Lo cual no dará una relación entre su concepción del tiempo y la música.

¹¹ Fraile 1965: 157.

¹² *Ibidem*.

Ahora bien, ese vínculo entre opuestos es la armonía¹³; y puede expresarse con números¹⁴; en lo que Pitágoras descubrió como los intervalos y tonos musicales. Esto quiere decir que, los componentes de la música que existen entre las notas de la lira pueden expresarse con números o razones numéricas. Dichos intervalos que se encuentran en una escala están dados por la diferencia en la distancia que existe entre las longitudes de las cuerdas¹⁵.

Pitágoras, así lo dice Jenócrates, descubrió que los intervalos musicales deben también su origen, necesariamente, al número, porque consisten en una comparación de una cantidad con otra. Investigó, además, en qué circunstancias los intervalos son concordantes o discordantes y, en general, el origen de toda armonía y desarmonía¹⁶.

Existe, entonces, una cercana relación entre la música y los números. Y estos, para Pitágoras, eran las esencias de las cosas ya que concebía a lo material como una expresión del ser, de esa manera las cosas particulares se originaban por la disgregación del ser por el no-ser a causa del movimiento cósmico o respiración. Entonces los seres estaban conformados de ser y de no-ser, de lleno y de vacío, de limitado y de ilimitado, como elementos reducidos a unidades por medio de la armonía entre los contrarios¹⁷.

El número para Pitágoras comienza “por la unidad pura y profunda para culminar con el cuatro sagrado”¹⁸. Con ello a partir de los cuatro primeros números se compone el diez, el cual fue uno de los más importantes símbolos para los pitagóricos, y configuran un rol central en las relaciones musicales. Como dice Filolao: “Puede verse cómo el poder del número se ejerce no solo en los asuntos de los dioses y de los demonios, sino también en todos los actos del pensamiento humano, en todas las obras de artesanía y en la música”¹⁹. Tal era la confianza de los pitagóricos en la matemática que pensaban que se hallaba detrás de las cosas más heterogéneas y que incluso estaba inscrita potencialmente en nuestras facultades espirituales, de tal forma que el real filósofo era aquel que sobre todo y en primer lugar actualiza su capacidad

¹³ Fraile. 1965: 160.

¹⁴ Copleston, F. Historia de la Filosofía. Vol.I. Barcelona:Editorial Ariel. S.A. 2001. p. 47.

¹⁵ Copleston 2001: 46.

¹⁶ Porfirio *sobre la Harmonicá de Ptolomeo* (p.31 1-8 Düring), citado por Guthrie, W. *Historia de la Filosofía* I. p. 215, citado por CORREA, G. *Teoría de la proporción pitagórica*. Escritos. 2006. Vol14.Nº33. pp. 600-617.

¹⁷ Fraile 1965: 156.

¹⁸ Gómez 2015:101.

¹⁹ Idem. 87.

para la matemática²⁰. Por tanto, si todo lo que existe entonces, es causado por el número²¹, y el número es la esencia de las cosas, entonces, la música tendría a su vez una relación íntima con la esencia de las cosas.

Entonces, frente al conflicto universal, que establecieron los milesios, dado por los elementos contrapuestos, Pitágoras propone la armonía musical, que es la unión entre opuestos, como la que lo supera. Así, con ella es posible la conciliación entre la unidad y la multiplicidad, el cosmos como orden universal. Por tanto, el universo está conformado y ordenado por la armonía, que es el fundamento del cosmos.

Ahora bien, si la naturaleza está fundada en el número, el ritmo y la armonía, entonces es a partir de ellos que las cosas encuentran una constitución, es decir una forma. De manera que el número introduce el ritmo en las cosas que se mueven, y el ritmo engendra la armonía develando el ser mediante la forma con la música. Podría decirse con Fouillee que ahora se admitiría que todo movimiento es rítmico o posee un cierto tipo de ritmo, “es decir que está sometido a alternativas regulares que hacen adelantar o retrasar alternativamente el móvil, como el péndulo que oscila o la ola que se riza. De manera que, la ondulación sería el ritmo universal. Así como la armonía de los sonidos no es otra cosa que una ondulación sensible a nuestro oído...”²². De esa manera, para Pitágoras y, en general, para los griegos, podría ser que, como dice Alsina, “aquí abajo la armonía es el único tipo de perfección posible”²³. Plotino lo expresa así: “Este universo es bello porque cada ser aporta su voz para tomar parte en su unidad Armoniosa” (*Enéada III. 2. 7*). Y para Boecio la rotación de los cuerpos celestes no ajena al orden reglado de la “modulación”, pues no sería posible que los movimientos tan veloces de los astros no sean así de exactos en sus recorridos y combinados; si no hubiera una armonía en ellos (*Sobre el fundamento de la música I. 2. 188*).

Ahora bien, Pitágoras creía en la preexistencia y en la transmigración de las almas, por lo que su pensamiento está impreso de un carácter ético, pues era necesario purificarse para librarse de las

²⁰ Idem. 99.

²¹ Cabe resaltar que el número más perfecto para Pitágoras es el 10 (Fouillee, A. *Historia general de la Filosofía. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica*. 1933. p. 60), esto es importante, puesto que Agustín también hablará de la armonía perfecta en torno al número 10 en su libro *De Musica*.

²² Fouillee 1933: 63.

²³ Alsina Clota, José. *El Neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre. 1989.p. 60.

reencarnaciones²⁴. Así, la música no solo era importante en la conformación del universo sino en la vida, porque consideraba que la música era valiosa para la formación del alma²⁵ y que era ella un elemento de su purificación, además de los señalados por el orfismo²⁶. Por ello, era posible decir que existe una relación entre la ética y la música. Con ello vemos que, para Pitágoras, el orden físico y el orden psíquico compartían fundamentalmente la proporción. El hecho de que la regulación de la cuerda afecta al alma le sugiere, al que piense como Pitágoras, que, en realidad, por lo menos en una de sus facetas, el alma es al cuerpo como la combinación de las longitudes es a la cuerda. Y dado el carácter armónico de la regulación efectuada, el cuerpo sería tensado de forma análoga a ella²⁷.

Es así que, el bien se origina en la unidad y en el orden y el mal en la división y en la disonancia²⁸. Y así como la armonía es producida por la concordancia entre lo grave y lo agudo, la virtud nace de la concordancia entre las partes del alma y la razón, de esa manera entonces, la virtud es armonía²⁹.

Por lo tanto, la vida virtuosa consistía en poseer armonía en el interior y con ello poder contemplar el orden del *cosmos*. Y era con la música que el hombre puede calmar las pasiones y elevar el espíritu para percibir la armonía de todas las cosas. Así, la virtud misma era armonía³⁰.

1.1.2 Platón

No podría dejarse de mencionar a Platón quien, a su vez, no dejó fuera de su concepción del *cosmos* a la música. Él mismo nos describe en el *Timeo*, como el demiurgo forma el mundo a partir de contemplar las formas y armonías eternas al modo de un artista cuando compone sus cantos. Así, Platón usa un lenguaje musical para describir la formación del mundo al dividir la sustancia primordial en intervalos armónicos:

²⁴ Ídem 62.

²⁵ Copleston 2001: 44.

²⁶ Fraile. 1965: 152.

²⁷ Gómez 2015: 90.

²⁸ Es importante señalar lo que dice Hegel citado por Fouillee, que uno de los principales errores de los pitagóricos fue dejar sin verdadera explicación el movimiento, la vida, lo concreto, pues para que se realice el número es necesario una voluntad y un pensamiento que lo conciba. Asimismo, el bien es irreductible al número, y estos pueden servir a la moral, pero no son la moral misma. Por ello, el dios de los pitagóricos no es una persona sino una unidad (Fouillee 1965: 64).

²⁹ Fouillee 1933: 61-62.

³⁰ Ídem 62.

En lo que concierne a las naturalezas de lo mismo y de lo otro, también compuso de la misma manera una tercera clase de naturaleza entre lo indivisible y lo divisible en los cuerpos de una y otra. A continuación, tomó los tres elementos resultantes y los mezcló a todos en una forma: para ajustar la naturaleza de lo otro, difícil de mezclar, a la de lo mismo, utilizó la violencia y las mezcló con el ser. Después de unir los tres componentes, dividió el conjunto resultante en tantas partes como era conveniente, cada una mezclada de lo mismo y de lo otro y del ser. Comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte del todo; a continuación, sacó una porción doble de esta; posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda y tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta el triple de la tercera, y la sexta, ocho veces la primera, y finalmente, la séptima, veintisiete veces la primera. Después llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria y colocándolas entre los trozos ya cortados, de modo que en cada intervalo hubiera dos medios, uno que supera y es superado por los extremos en la misma fracción, otro que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual. Después de que entre los primeros intervalos se originaran de estas conexiones los de tres medios, de cuatro tercios y de nueve octavos, llenó todos los de cuatro tercios con uno de nueve octavos y dejó un resto en cada uno de ellos cuyos términos tenían una relación numérica de doscientos cincuenta y seis a doscientos cuarenta y tres” (*Timeo 35b-36b*).

Platón nos muestra que el demiurgo ha ordenado el mundo de forma armónica con el modelo del monocordio estructurando una escala tonal. Vemos que el demiurgo hace dos divisiones, y de ellas salen dos series geométricas: 1, 2, 4, 8... y 1, 3, 9, 27...; y entre cada uno de los intervalos existen dos medios que corresponden el primero a la media armónica³¹ y el segundo a la media aritmética. Con lo que la serie resultante sería: 1, 4/3, 3/2, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3, 6, 8, 9, 27/2, 18, 27. Claramente esta es una estructura geométrico-musical que Platón relaciona con la formación del mundo. Así, los cuerpos celestes están ordenados por la música mostrando al demiurgo como un músico que compuso el *cosmos* mediante intervalos musicales, es decir formó mediante la música todo lo que existe³². Platón propone al demiurgo como “la mejor de las causas”, como el artesano del *cosmos* que ordena y da forma al caos indefinido³³. En ese sentido, es el “artífice y padre de este universo...” (*Timeo 28c*) que produce un mundo a partir de la razón, y una razón armónica. Entonces, el *cosmos* no podría ser resultado del azar al tener una repetición y constancia tan uniforme en los movimientos de todo cuanto existe en él³⁴. Y la razón de la formación del *Cosmos* es la bondad del Artífice, por ello no es permisible que lo bueno no actúe de acuerdo a su naturaleza; es decir que lo mejor actúe de otra manera que de

³¹ La media armónica es la recíproca (la inversa) de la media aritmética; es decir, de un conjunto N de elementos no nulos ($x_1, x_2, x_3, \dots, x_n$) es la recíproca de la suma de las recíprocas multiplicada por el número de elementos de N; es decir por n. Así, siendo la media aritmética la sumatoria de n números entre la cantidad de dichos números, la media armónica es $H = n / (1/x_1 + 1/x_2 + \dots + 1/x_n)$.

³² Ángeles Durán y Francisco Lisi 1992: 35b notas.

³³ Guthrie. *Historia de la filosofía griega V. Platón: Segunda época y la academia*. Madrid: Editorial Gredos. 1992. p. 268-270.

³⁴ Ídem 287.

acuerdo a lo mejor³⁵. A fin de que lo ordenado pueda parecerse al ordenador, ya que no posee envidia, sino que se da y por ello también es único (*Timeo* 32c).

Es así que el demiurgo hizo del cosmos la mejor esfera posible que contiene todas las demás formas. De modo que contiene a todos los seres vivos y le dio el movimiento del giro sobre su eje, el cual es el único que puede realizar sobre sus propios límites³⁶, es decir podría decirse que es el movimiento que cabe dentro de lo autosuficiente.

Aunque la descripción platónica se aleja de la de Pitágoras y se acerca a la de Parménides, mantiene en común con el eléata que la formación del *cosmos* es en medida y proporción; es decir musical. Y, además, de mostrar que sería imposible reducir lo musical a una simple afección sensible; lo musical en todas sus potencialidades se reconocerá exclusivamente en el reino de las ideas, que serán en realidad números, los cuales han de dar la clave del *cosmos* entero³⁷.

Por otro lado, en la *República*, afirma que: “En cuanto al huso mismo, giraba sobre las rodillas de la necesidad; en lo alto de cada uno de los círculos estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido de un solo tono, de manera que todas las voces, que eran ocho, concordaban en una armonía única” (617b). De ese modo, cada planeta emite un tono, que depende de la velocidad y del tamaño de su órbita, y que éste armoniza con los tonos de los demás planetas.

Es a partir de esa noción de formación del *cosmos* que la música representaba el conocimiento de los principios de formación del *cosmos*. Entonces, debería tener una injerencia en la educación y formar a los niños, en primer lugar, en la música, pues lo primero siempre es lo más importante sobre todo si es respecto de alguien joven, debido a que se imprimirá con mayor facilidad lo que se quiere educar como si fuera un sello (*República* 376c).

Así también lo dice Boecio, gran estudioso de la musicología griega: “La música, por su naturaleza está vinculada con nosotros y mejora o empeora las costumbres”³⁸. Es la música, la única de las cuatro disciplinas matemáticas que se relaciona con la moral. Y por esto, no hay nada más propio de los hombres como relajarse con “los modos dulces y crispase con los que no lo son”, pues todos son atraídos naturalmente con cierto afecto hacia los “modos musicales”.

³⁵ Ídem 290.

³⁶ Ídem 295.

³⁷ Gómez 2015:96.

³⁸ Boecio 2012: 63.

Es así de cierto como lo afirma Platón, a saber, que el alma del mundo está compuesta con armonía musical. Y así, mediante lo que hay en nosotros concordado convenientemente captamos aquellos que en los sonidos está conjuntado y convenientemente armonizado. Y nos podemos deleitar justamente porque estamos configurados a imagen y semejanza de aquella armonía universal (*Sobre el fundamento de la música* I. 1. 180). De ese modo, entramos en aquella armonía con el contacto de los sonidos y lo disfrutamos. Por tanto, se ve que estaríamos constituidos de manera semejante, pues la semejanza es amiga y la desemejanza, “odiosa y nefasta”³⁹.

Por todo ello, la relación de la música con la ética es directa, pues las costumbres tendrían su origen principalmente en aquella semejanza. Y por ello el carácter lascivo se deleitará en aquellos modos más lascivos y el viril se deleitará con aquellos viriles. Así, los pueblos se designaban en relación a los modos musicales: modo lidio, modo frigio, etc. Es decir que con los modos que se placían los pueblos eran nombrados.

Boecio comenta que Platón decía que justamente la ruina moral de la república provenía mayormente en apartarse de la música honesta y equilibrada, pues el oído es la vía para llegar al espíritu⁴⁰. Este aspecto es muy interesante al relacionar el espíritu con los sonidos, es decir con la armonía. En ese sentido habría una relación entre la virtud y la armonía, entre la educación ética y la música. Por ello, Platón decía que había que adiestrar a los niños en los ritmos vigorosos y simples principalmente. Esos ritmos a quienes los escuchan desde pequeños les propician una formación en el espíritu⁴¹.

Cuenta Boecio que, el poder de la música era conocido por los seguidores de la antigua filosofía. Esta podía calmar a quienes estaban excitados, librar de los malestares a los enfermos, llamar al sueño, y alejarlo a su vez. Y esto porque la estructura del alma y del cuerpo se compone, en cierto modo, de las mismas proporciones con que las escalas musicales se unen y conjugan⁴². Por tanto, la música forma parte de nuestra naturaleza de forma tal que no podríamos vivir sin ella. En ese sentido no es suficiente con deleitarse con la música sino aprender también su composición⁴³.

³⁹ Idem 64.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ídem*. 65.

⁴² *Ídem*. 67.

⁴³ *Ídem* 68.

Asimismo, Boecio dice que hay tres tipos de música: la mundana, que está en las cosas que se ven en el cielo, o bien en el ensamblaje de los elementos, o bien en la diversidad de los tiempos; la música humana, la cual dice ser entendida por cualquiera que descienda dentro de sí mismo y la música que se manifiesta en cierta clase de instrumentos. Incluso, el verbo *coaptare* se puede usar para aludir a la acción de ensamblar o armonizar unas cosas con otras que bien pueden ser cosas materiales con otras espirituales. Este sentido, igualmente es empleado por San Hilario y San Agustín (*Sobre el fundamento de la música* I, 2. 189. Nota al pie. 75).

Con respecto a la música humana, Boecio comenta que:

¿Qué es, en efecto, lo que es capaz de mezclarse al cuerpo aquella vivacidad incorpórea de la razón, sino una especie de ensamblaje y, por así decirlo, atemperamiento de voces graves y leves que consigue una única consonancia? ¿Qué otra cosa hay capaz de conjuntar entre ellas las partes de la propia alma, la cual, como place a Aristóteles, está conjuntada a base de lo racional y lo irracional? ¿Qué, en realidad, hace que se entremezclen (sic) los elementos del cuerpo o que mantenga el conjunto de sus partes una con otras en calculado ensamblaje?" (*Sobre el fundamento de la música* I. 2. 189).

1.2 La música en Agustín

Y es justamente lo que la presente tesis quiere indicar, a saber, que eso mismo hace Agustín: mezclar la razón con la palabra a través de la música. Sobre todo, si entendemos que la frase "calculado ensamblaje" corresponde a la expresión *rata coaptatio*, la cual es una traducción al latín del griego *harmonía*. De acuerdo con el *Thesaurus Linguae Latinae*, aquella es usada por primera vez por Hilario de Poitiers en el *Comentario sobre los salmos* (fechado después del 360 d.C) ya con un sentido musical: *salmus ex autem coaptatione, quam harmoniam nuncupant, organi comparatur*. Es así que incluso Agustín lo emplea para referirse a las relaciones aritméticas que sustentan toda la creación (*De Trinitate* 4, 2, 4) o a la estructura armónica tanto del alma (*Gen. ad lit.* 10, 21) como del cuerpo humano: música humana; y del mundo en general, música mundana (*Ciudad de Dios* XXII. 24).

Por ello, el presente trabajo pretende señalar con énfasis este uso particular de la música que realizaba san Agustín, lo que a su vez revela el sentido con la cual lo usaba, y de esa forma, a saber, con un discurso musical: la unión a través de la música de la palabra con Dios que, a la vez, es su Dios, tan íntimo que no podría hablarle de otra forma más que con la música que sale del corazón. Por ello a continuación se verá lo concerniente a la música en Agustín y su relación con la ética, en primer lugar, y luego con Dios.

Es así que, para Agustín, en primer lugar, la música es la ciencia que comprende lo que hay en las palabras conforme al ritmo y a la norma del arte (*De Musica* I, 2,2). Prada comenta que

En efecto, el estudio de la rítmica musical se amparaba, casi sin otra posibilidad teórica, en el estudio de la métrica desarrollada por los gramáticos; este ámbito era casi la única posibilidad de encontrar razón en el tiempo musical, el cual era el camino que buscaba Agustín. Así lo reconoce Agustín en su carta a Memorio: “El valor de los números en todos los movimientos de los seres es más fácil de estudiar en la palabra humana” (*Ep. 101. 3.*) Es así como, apoyado en la gramática, Agustín destaca un campo de estudio dentro de la música: la rítmica. Tomando como punto de partida la métrica o el estudio de la duración de las sílabas, erige la rítmica o el estudio racional de la medida numérica de los sonidos (Prada, M. *Números y signos: Filosofía de la música en Agustín de Hipona*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, Universidad San Buenaventura. 2015.p. 98).

Y justamente aquello es una parte sustancial de lo que quiere señalar y profundizar la presente tesis, a saber, que la rítmica de Agustín se traduce en su mismo discurso de manera no casual sino como signo constitutivo y complementario de su expresión y significación.

En el *De música*, los conceptos de armonía y ritmo que dan forma a la realidad y a nuestro conocimiento son el objeto de la búsqueda agustiniana⁴⁴. Y es precisamente en la vuelta a la práctica y al origen sensible de la precepción del ritmo donde puede encontrarse algo más de la profundidad que envuelve el pensamiento de Agustín.

Escucha esto: pienso que alguna vez tú habrás observado obras o artesanos de este género que golpean con el escardillo o con el hacha siempre el mismo sitio y conducen el golpe a donde indica el propio espíritu, y cuando nos arriesgamos a imitarlos intentando hacer [lo mismo], a menudo somos por ellos burlados⁴⁵ (*De música* I. 4. 9).

El ritmo no es fácil de conquistar y el mismo aun nos indica la dirección del propio espíritu y su modulación, pues esta se comprueba en el tiempo de una precisa marcación de los golpes. Ahora, este tomar consciencia de la propia modulación es ya una cierta búsqueda interior. Y dicha búsqueda es una especie de representarse la poca claridad y el poco dominio de nuestros horizontes, pues al remontarse “desde la consciencia de la sensación a la profundización de sus mecanismos, los datos característicos de la sensibilidad vuelven a poner en discusión constantemente, los puntos conquistados”⁴⁶ o aparentemente conquistados.

Es así que, Agustín define a la música como la ciencia del modular bien (*De Musica* I. 2.2). Esta definición se adscribe a la que da Varro: música es la ciencia del modular bien (*Musica est scientia bene modulandi*) (*De musica* II.2.2). Y esto es muy importante, pues si bien es cierto

⁴⁴ Parodi 2011: 34.

⁴⁵ Attende etiam istud: Nam opinor non nanquam te animadvertisse fabros, vel huiusmodi opifices, ascia sive securi eundem locum feriendo repetere, et non alio cuam eo quo intendit animus ictum perducere; quod nos tentantes cum assecui nequimus, ab eis saepe irridemur.

⁴⁶ Parodi 2011: 34.

que Agustín parte de Cicerón para cuestiones sobre la certeza y la vida feliz, mientras toma, en parte, los principios de fuentes neoplatónicas en torno al ascenso del alma desde la percepción sensible a la razón y a través del orden de las *disciplinae*, el cual se identificaba también con la providencia de Dios como último objeto de estudio, su interés con respecto al lenguaje, a la gramática y a la dialéctica, refleja las investigaciones de Varro, quien había investigado la cuestión sobre cómo y por qué palabras específicas eran impuestas a las cosas y a los conceptos inquirendo sobre el origen, el cambio en el tiempo y la inflexión en las palabras. Esto que dice Varro bien puede también relacionarse con la música, pues la inflexión y el tiempo en el lenguaje no corresponden sino a la música. Con ello, Varro construyó un retrato arqueológico del latín desde el principio del tiempo. Como dice MacCormack, “las primeras palabras que fueron impuestas en las cosas en el lejano pasado, pensaba Varro, cargaban una similitud con la entidad a la cual referían, lo que significaba que el lenguaje era en última instancia inherentemente significativo y por esta razón, capaz de ser comunicado”⁴⁷.

Así, las ideas de Agustín sobre el lenguaje estaban en parte inspiradas por su lectura de Varro, en parte por su instrucción, y también por su concepción de interioridad donde la palabra no hace referencia a la realidad, sino que está en diálogo con lo más íntimo del ser humano que es su espíritu. De forma que todo acontece en la interioridad por lo que también la significación remite al interior. Así, las palabras buscan la significación en el lenguaje mismo sin necesidad de salir fuera. Hay una construcción de la realidad, que se hace sin necesidad de señalar la realidad externa. Es así que, comienza una discusión sobre el lenguaje mismo preguntándose cómo son las palabras, por el modo de expresión del que habla, es decir su *loquendi consuetudo* golpea el oído del que escucha.

En este punto debe comprenderse que la música es central en el lenguaje y en su comunicabilidad; pues una canción suena razonablemente, su sonido está de acuerdo, en concordancia, con la razón, y por ende con el lenguaje. Lo que no podría decirse de la esencia de una rosa, porque no hay medición posible que vincule a la razón a menos que el objeto que se contempla contenga de alguna manera una cierta medida y proporción o esté designado por algún explicable propósito⁴⁸.

Desde la consideración de la influencia de Varro en Agustín, se puede entender por *modulandi* al estudio de los criterios necesarios y el mecanismo para ordenar el movimiento. De allí que

⁴⁷ MacCormack 1998: 50.

⁴⁸ Ídem. 1998: 52.

modular resulte muchas veces ser sinónimo de número⁴⁹. Es por ello que, el concepto central que atraviesa todo el presente trabajo es el de modulación, el cual solo pertenece a la música desde su definición: *scientia bene modulandi*.

Por ello, se analizará el concepto de modulación, primero desde su etimología y luego en su relación con la música. Así se tiene que modulación deriva de *modulatio*, que como el verbo *modulari*, es una palabra formada a partir de la palabra *modulus*, la cual en última instancia viene de *modus*, y que se traduce como medida que, por su parte, no solo se reserva a la música sino a toda obra bien hecha y que principalmente es un término del orador (*De música II. 2. 2*). Así, el verbo *modulari* y el sustantivo verbal *modulatio* “apuntan a la acción de establecer módulos, es decir patrones articulatorios, articulaciones, unidades estructurales que articulan el lenguaje musical; abarcan por tanto a todos los componentes del significante sonoro (tímbricos, durativos, intensivos, etc.) y no solo a los tonales”⁵⁰.

El término *modus*, el cual es empleado también con frecuencia por Boecio en su libro *Sobre el fundamento de la música*, tiene varios significados para el latín y no solo la traducción de modo o manera, sino también como medida o límite, o como un tecnicismo en unidad de medida. Es así que, *modus* designa cualquier unidad con la que se articulan los sonidos, el cual por esencia sería discontinuo, en cualquiera de sus fases: tonal, intensivo o durativo. Por tanto, así como *modulus*, *modus* designa las medidas rítmicas en las que se articulan los sonidos musicales (*Sobre el fundamento de la música I. 1. 179*, nota al pie), es decir, modular sería articular musicalmente.

En este punto, se ve ya en qué sentido es posible comprender que la música es central en la forma de escribir de Agustín. Pues en su escritura se muestra una particular forma rítmica de entrelazamiento de las palabras. Es decir, toma en cuenta de manera fundamental y plenamente la modulación envuelta en la palabra y constituida por ella. Pues, la palabra conlleva música en modo de ritmo y modulación. Y es en la modulación que podemos encontrar una articulación original de la música con el lenguaje que debe tomarse en cuenta para afrontar el pensamiento agustiniano. Por tanto, Agustín no solo escribe, sino que compone, es decir, articula en una modulación musical sus pensamientos junto con sus sentimientos evocados por la melodía de sus palabras.

⁴⁹ Prada 2015: 101.

⁵⁰ Es importante señalar que *modulatio* y *modulari* no equivalen a lo que se entiende ahora con la traducción modulación y modular, los cuales son tecnicismos del lenguaje de la moderna doctrina de la armonía (*Sobre el fundamento de la música I, 1. 186*. Nota al pie 50).

En cuanto a la relación de *modulatio* con la música, se ve que es implícita, es decir, a través de *modulari* en la definición de música: *scientia bene modulandi*. Entocnes, el hecho de que la modulación sea cierta habilidad de movimiento (*movendi quaedam peritia*) o aquello de lo que resulta que algo se mueve bien (*vel certe qua fit ut bene aliquid moveatur*), pues no se podría decir que algo se mueve bien si no guarda medida (*Íbid. I. 2. 3*), y como en toda obra bien hecha hay *modulación*, ya que nada se hace bien si no es con un buen movimiento (*Ibidem.*). Y como la música es la ciencia de modular, es decir, “la ciencia del mover bien, de tal manera que el movimiento se desee por razón de sí mismo, y por esta causa, por sí mismo deleite” (*Íbid. I. 3. 4*). Entonces, la música comprende el mejor movimiento articulado posible dentro de los límites del ritmo.

Este énfasis es muy importante, pues permite relacionar a la modulación con el movimiento, pues como dice Boecio: “La consonancia que rige toda la “modulación” de la música, no puede producirse al margen del sonido; el sonido, a su vez, no se da al margen de algún tipo de sonido y percusión; y el impulso, de suyo, y la percusión en modo alguno pueden existir si no ha precedido un movimiento” (*Sobre el fundamento de la música I. 3. 189*). De esta forma se relaciona a la modulación, es decir, la articulación del sonido musical, con el movimiento y con el hecho de que todo movimiento conlleve número. Por tanto, la modulación también se relaciona con el número. Luego, la modulación concierne al número, y por ende el número concierne a la música.

Ahora bien, si la totalidad de las cosas se mueven y la modulación es relacionada con el movimiento, entonces todas las cosas modulan de cierta manera. Por supuesto que no todas las cosas modulan correctamente o con belleza musical. Sin embargo, esta relación con la totalidad es interesante, pues podría decirse que la totalidad es musical o está relacionada con el quehacer musical.

Por otro lado, coincidiendo con Platón, Agustín menciona que ese movimiento de la modulación debe ser libre “o sea que se busca por razón de sí mismo y por sí mismo deleita” (*Ibidem.*)⁵¹. Es decir, el orden o la disposición en el movimiento puede y debe ser un movimiento de modo que se convierta en un fin en sí mismo, es decir, como dice Prada, “que en él se haga presente la

⁵¹ Nótese el juego de palabras en latín: *id est propter se ipse appetitur, et per se ipse delectat*. Su ritmo y cadencia es tal que incluso se mantiene en la traducción al castellano. Desde aquí ya podemos apreciar que Agustín no escribe de manera ruda ni rauda, sino que se fija en la forma de decir las cosas aparte de lo que significan que es importante en cómo suenan.

belleza. Y ello es posible teniendo en cuenta a la ordenación que hace de la música un objeto bello, no la que haría de ella un objeto útil”⁵².

Ahora, en ese sentido, el movimiento de la música, es decir, de la modulación ordenada, sería, aparte de en vistas a sí mismo, hacia el objeto más bello de todos y el cual es causa de la belleza de todas las cosas, es decir, Dios. Si se afirma, como Agustín cree, que el mundo exterior es creado por una sabiduría divina y a través del número. Entonces por la modulación se establece la posibilidad de la contemplación de los principios eternos contenidos en Dios. Si bien es cierto que las cosas externas no pueden otorgar la fruición que se anhela, si pueden ser signo de la belleza que queremos. Aun así, con todo, no sería suficiente dicha contemplación sin la ayuda misma de la gracia. Y, sin embargo, la música posee algo de aquella gracia que permitiría hacer posible el entrar en la intimidad del mundo interior para deleitarnos propiamente de Dios. Y el lugar donde sería posible de alguna forma vislumbrar esta contemplación sería la memoria, puesto que allí yacen las razones y leyes de los números y medidas, “...no siendo ninguna de ellas impresa en nosotros por los sentidos corporales, puesto que no son coloreadas, ni suenan, ni exhalan olor, no tienen sabor, ni son palpables (*Confesiones* X.12.19)⁵³.

Entonces, el movimiento de la música podría ser descrito como aquel arte modulado que permite el movimiento hacia la propia mente, en primera instancia, mostrando en ella desde la percepción aquello que no es perceptible, y luego desde el entendimiento de aquellas razones y leyes de los números, vislumbrar el camino hacia Dios⁵⁴. Con todo ello, *modulandi* es la clave conceptual que referiría también y, sobre todo, a la regulación de los movimientos al interior del alma y hacia Dios.

Ahora bien, dentro del análisis de la definición de música: *scientia bene modulandi*, se ve la palabra *bene*. La cual tiene una relación directa con la ética. En el diálogo *De musica*, el maestro le pregunta al discípulo por qué se añade *bene* cuando la modulación misma ya tiene que ver con el movimiento ordenado. Y responde que es necesario añadirlo, aunque la música sea el arte del movimiento ordenado, y se pueda decir que tiene movimiento ordenado todo aquello que se mueve armoniosamente, guardadas las proporciones de tiempos e intervalos (ya, en efecto, deleita, y por esta razón se puede denominar ya modulación sin inconveniente alguno); puesto

⁵² Prada 2015:101

⁵³ Item continet memoria numerorum dimensionumque rationes et leges innumerabilis, quorum nullam corporis sensus impressit, quia nec ipsae coloratae sunt aut sonant aut olent aut gustatae aut contractatae sunt.

⁵⁴ Es evidente que un problema que atañe este concepto de Dios es que justamente no se sabe de qué se habla cuando se habla de Dios. Qué es lo que digo de él cuando pronuncio la palabra Dios. Un poco parafraseando a Agustín cuando dice, que es lo que amo cuando te amo mi Dios. Sin embargo, es todo un problema que esta tesis asimismo irá tratando de indagar y descubrir por el camino justamente abierto de la modulación.

que puede ocurrir que esa armonía y proporción cause deleite cuando no es necesario. Esto es así, cuando se produce un movimiento, una modulación armoniosa que está fuera de propósito (*De música* I. 3. 4). Esto puede significar que, como dice Prada, la palabra *bene* se coloca por la necesidad de una cierta modulación externa atendiendo a la conveniencia de hacer sonar una composición dentro de un contexto específico. Esto refiere directamente al carácter ético de la música y a sus efectos prácticos. Es decir que, por un lado, la práctica musical produce afectos o emociones en quienes la escuchan y, los cuales deben ser ordenados de acuerdo a un contexto de ejecución y, por otro, a que el percibir la belleza de una composición está también relacionada en la pertinencia del contexto en el que es emitida y percibida⁵⁵.

La pertinencia bien puede relacionarse con la prudencia y a su vez con la concordancia mediante el tiempo de acción. Puesto que dichos conceptos aluden a la noción de momento en su realización práctica. Es decir, tanto la pertinencia, la prudencia como la concordancia toman en cuenta al tiempo dentro de su actividad. En ese sentido, aquellos conceptos serían plenamente musicales al hacer uso del movimiento articulado y del tiempo en su actividad. Por ello, la ciencia musical tendría también un carácter ético que incluso comprendería a la prudencia, siendo esta una especie de armonía⁵⁶.

En el *De Ordine*, Agustín ya había mostrado su entusiasmo por las artes liberales: gramática, dialéctica, retórica, música, matemática, geometría y astrología, las cuales formaban el fundamento de la educación en la antigüedad y de la cultura. Y más aún, pensaba que la naturaleza de la fe cristiana, que poseía la verdad, era conciliable con dichas artes. Como comenta O'Donnell, las artes liberales, *disciplinae*, hacen posible el ascenso de la mente hacia Dios, que incluso podrían asemejarse a la otra unión con Dios posibilitada con el bautismo⁵⁷. Y aunque luego abandona el estudio sobre las artes liberales, porque les había dado mucho énfasis, las sigue usando en una *disciplinae* más cristiana como exégesis de las escrituras. Sin embargo, la manera cómo las usa en sus trabajos tempranos, no es contradictoria en ninguna manera con sus posteriores prácticas y su nueva o renovada fe. Es más, el método y la práctica de ellas, especialmente de la retórica y el número, hasta cierto punto, permanecieron con gran valor para él a lo largo de su vida⁵⁸.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Este es un tema que correspondería a otro estudio, pero es válido mencionarlo, pues la relación de la música con la ética está presente.

⁵⁷ Harrison, Carol (2006). *Rethinking Augustine's Early theology. An argument for continuity*. Oxford: Oxford University Press. pp. 41-42.

⁵⁸ *Ídem*. 42.

Entonces, siendo la música un arte liberal, atrae por medio de su belleza y permite descubrir que los objetos del mundo son bellos sólo en virtud de la belleza espiritual. Incluso podría decirse que se revela como el instrumento de la búsqueda filosófica con lo que hablaría por analogías del ser. Ahora bien, dichas analogías, Agustín las encuentra en las proporciones de la tradición pitagórico-platónica:

En todas estas disciplinas, por doquier le salían al encuentro proporciones numéricas, que brillaban con más evidencia y con el fulgor de verdades absolutas en el propio reino del pensamiento y de la intuición interior ⁵⁹ (*De Ordine* II. 15. 43).

En ese sentido, la música tiene una relación con la ética al ser aquella que regula los movimientos que guardan las proporciones numéricas que incluso se muestran en la moderación. Asimismo, toda vez que quien lo sigue descubre un mundo interior. Este descubrimiento y acercamiento progresivo hacia la unidad, Agustín lo denomina *conversio*⁶⁰. La cual consiste en amar lo espiritual, en mayor medida que lo material. Por tanto, el vínculo de la música con la ética en Agustín es evidente.

Finalmente, en la definición agustiniana de música también está el concepto de *scientia*; evidenciando que este arte liberal tiene que ver con el conocimiento. En ese sentido, podría decirse que el carácter de *scientia* se refiere a que ella es un conocimiento de tipo teórico, no un conocimiento práctico, que persigue descubrir los principios de la modulación, interna y externa. En ese sentido, la ciencia musical, para Agustín, sería un conocimiento que media entre la percepción de la materia sonora y el principio estable de la belleza. Este conocimiento conecta lo uno con lo otro, hace a uno capaz de ver lo estable en medio de lo inestable, lo inmutable en medio de lo mudable, las normas de la belleza en medio del transcurrir de la música. Así, este carácter mediador de la ciencia musical define su función anagógica, lo cual nos dice que, por medio de ella, se podrían descubrir los principios primeros⁶¹. Es así que, de

⁵⁹ In his igitur ómnibus disciplinis occurrebant ei omnia numerosa, quae tamen in illis dimensionibus manifestius eminebant quas in reipsa cogitando atque volvendo intuebatur verissimas... (*De Ordine* II.15.43).

⁶⁰ Prada 2015:101.

⁶¹ Nuevamente es todo un problema saber o entender a qué principios se refiere o en todo caso cómo es que se pueden hallar por medio de la música. Aunque esta tesis no pretende profundizar tanto, si tal vez señalar una relación de la música con lo que pueda ser considerado principio. Esto podría parecer, asimismo paradójico, pues si no se conocen los principios ni se sabe cómo llega a ellos, cómo es posible que la música pueda tenerse como medio o como revelación en cierto sentido de aquellos. Y, sin embargo, algo hay en la música que mueve las mentes y los corazones de los hombres, y ese algo que hace mover y que entretiene y ensimisma, no debería pasar desapercibido por la filosofía, pues si hay alguna actividad digna del hombre que se quiera por sí misma aparte del filosofar, sería sin duda la música.

esa manera, la ciencia musical es una *exercitatio animae*, un arte intelectual como preparación para vislumbrar los principios estables⁶².

Es por las artes liberales que se establece la relación de los números con el mundo que lleva a la unidad y a la inmutabilidad, las cuales pueden verse en la proporción. Agustín lo señala en el *De Ordine*:

Uno es a dos como dos es a cuatro: he aquí razón absolutamente cierta. Tan verdadera era ayer como hoy, como lo será mañana y siempre; y aunque este mundo perezca, no dejará de ser verdadera esa razón. Ella siempre es la misma, mientras que el mundo no tuvo ayer ni tendrá mañana lo que tiene hoy... (*De Ordine* II. 19. 50)⁶³.

Luego, esta estabilidad de la razón es el indicio para buscar el verdadero objeto de conocimiento, el cual para Agustín es Dios: “Yo deseo conocer a Dios y deseo conocer mi alma” (*Soliloquios II. 11*), y por supuesto, también el alma. Así, se puede decir que las artes liberales no son un ejercicio arbitrario, sino el medio por el cual somos descubiertos por la verdad desde donde ellas derivan. Ahora bien, siendo Dios, unidad, orden, armonía, simplicidad, el arquetipo y fuente de la verdad que informa las disciplinas, y hacia donde ellas guían. Por tanto, la música señalaría la posibilidad de alcanzar por medio de la razón la fuente de la belleza y la felicidad verdaderas.

Ahora, si Dios es la verdad eterna, el ejercicio de la razón, la parte más noble del alma, es importante para la comunión con él, sin embargo, también es fundamental para ello una cierta mística de autoconocimiento para el conocimiento de Dios⁶⁴. De manera semejante a la visión del mundo neoplatónico, donde el primer paso poseer el conocimiento de lo divino era volverse al interior, apartarse del mundo y su multiplicidad y temporalidad; y descubrir la identidad verdadera de cada uno como ser espiritual y reconocer a la fuente del ser de cada uno en Dios (*De Ordine* I. 1. 3). Es decir, no sería posible alcanzar o entrar en comunión con Dios por medio de la razón sola, sino que la totalidad del ser con su emotividad y persona debería participar de ello. Dicha emotividad se genera por la música que, como un arte liberal y una ciencia, indica y permite la búsqueda de Dios.

⁶² Prada 2015:101.

⁶³ Sed unum ad duo vel duo ad quator verissima ratio est: nec magis heri fuit ista ratio vera quam hodie, nec magis eras aut post annum erit vera, nec si omnis iste mundus concidat, poterit ista ratio non esse. Ista enim semper talis est, mundus autem iste nec heri habuit, nec eras habebit quod habet hodie...

⁶⁴ Harrison 2006:43.

Este vuelco a una interioridad espiritual que no solo requiere de la razón sino de algo más, puede ser alcanzado con la ayuda de las artes liberales. Agustín enseña, en el *De Ordine*, que ellas son útiles para llevar a cabo este adentramiento y ascenso en la medida que ellas facilitan el movimiento de la multiplicidad a la unidad, de la fragmentación temporal a la simplicidad eterna y verdadera. Ellas aclaran y cultivan la mente para que lo divino pueda hallar un lugar donde entrar.

En el contexto particular del *De Ordine*, las artes liberales habilitan a la mente a ver el aparente desorden y la no armonía del universo, no como algo confuso, ofensivo o hasta malo, sino como una parte de la unidad mayor y de la armonía mayor que pertenecen al orden y providencia de Dios⁶⁵. Como dice Agustín,

Aquí se irguió mucho y cobró grande ánimo la razón atreviéndose a probar que era inmortal. Estudió todo diligentemente, y se percató de su fuerza y de que todo su poder estaba en la potencia de los números. Y le centelló una maravillosa vislumbre, sospechando que ella misma era el número que regulaba todas las cosas, o si no lo era estaba él como término a donde quería llegar (*De Ordine* II. 15. 43).

La ciencia musical se atribuye al espíritu que reside en la inteligencia sola (*De música* I, 4, 9). Así, existe un entrecruzamiento “entre la estabilidad de la Verdad, representada por el número y la inmortalidad que el alma posee en cuanto similar a esa estabilidad, hasta el punto de poderse confundir con ella y de dejar, por tanto, en cierto modo abierta la cuestión de si es el conocimiento el que confiere realidad al mundo o la verdad de esta ley es la que atrae hacia sí al conocimiento”⁶⁶.

Y el hecho de que el espíritu mande sobre el cuerpo hace que sea de mayor nobleza su función. Es por ello que solo conociendo aquel espíritu de la música es que realmente se puede manifestar el arte musical⁶⁷. Dicho conocimiento es especialmente no discursivo, pues como comenta Agustín: “...ese cielo (*Gen.* 1; 1) significa el “cielo del cielo”, no uno físico sino intelectual donde el conocimiento intelectual es un asunto de simultaneidad-no en parte, no en un enigma, no a través de un espejo, sino completo, en total apertura, “cara a cara”” (*I Cor.* 3;

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Padori 2001: 76-77.

⁶⁷ Es por este motivo que los histriones no pueden ser amantes y conocedores de la música, pues no poseen su ciencia y no la aman (*De musica* I. 6. 11). Juzgan mejor lo que es peor al poner sus afanes en la gloria, la fama, el dinero o en ser alabado antes que en la música misma. Y entonces, por ello carecen de conocimiento de lo que es mejor (*De musica* I. 6. 12).

12). Y es además, este conocimiento no de una cosa en un momento determinado y de otra cosa en otro momento, sino es simultáneo (*nosse simul*) sin sucesión temporal (*Confesiones 12. 16*)⁶⁸.

Por tanto, como conclusión de este primer capítulo se puede decir que, tanto para Platón como para Pitágoras, la música tiene que ver con el fundamento y el origen del *cosmos*. Asimismo, que existe una relación con la ética y que las armonías pueden incentivar distintas emociones en diferentes situaciones. Por ello es que Platón prefiere la lira y la cítara para la ciudad, instrumentos del dios Apolo, pues su conformación permite la inspiración de la moderación al tener un límite en las armonías que pueden ejecutar (*República 398 a -d*).

Con respecto a Agustín, la música es el arte liberal del movimiento ordenado, es decir de la modulación y está contenida en la inteligencia (*De musica I. 6. 11*). Por ello es una ciencia y a la vez se relaciona, en su práctica, con la búsqueda, en el interior, de Dios.

Finalmente, la música en la antigüedad era concebida como esencial, es decir, sumamente importante tanto para el conocimiento de la realidad como para la vida del ser humano, pues al ser la ciencia de la modulación mostraba los aspectos fundamentales de la realidad; así como aquellos aspectos más intrínsecos de la actividad humana.

⁶⁸ Propter illud caelum caeli [Ps. 113:24], caelum intellectuale, ubi est intellectus nosse simul, non in parte, non in aenigmate, non per speculum, sed ex toto, in manifestatione, facie ad faciem; non modo hoc, modo illud, sed quod dictum est, nosse simul sine ulla vicissitudine temporum (*Confesiones XII. 16*).

CAPÍTULO II

La música en el estilo de Agustín

“El Amor todo lo vence, rindámonos, pues, nosotros también al Amor.”

Virgilio

Es evidente que, en los escritos de Agustín, se puede apreciar una cadencia característica que, sin lugar a dudas, está formada por el ritmo. En un principio, Agustín escribía en diálogos, al modo de Platón, pues los únicos diálogos filosóficos eran los platónicos, por supuesto. Y, aún más, era, considero, la mejor manera de escribir filosofía y sobre ella. Sin embargo, luego, Agustín muestra una especie de escritura distinta, un cierto estilo rítmico que tiene una distancia con la forma distinguida de los diálogos. Entonces, ¿es el estilo de Agustín rítmico especialmente? Y según ello, ¿por qué Agustín decide escribir en un estilo que haría recordar una especie de canto poético? ¿Cuál es la relación entre el estilo de escritura agustiniano y el ritmo? Estas preguntas hacen inevitable la relación entre el estilo de Agustín y la música que es lo que nos ocupará en el presente capítulo.

En este capítulo, se analizan las partes de la modulación, como se ha preferido llamarlas, las cuales son el ritmo, el tiempo, el metro y el verso, pues conforman lo que sería el movimiento ordenado de todo discurso y el reflejo de la música en el estilo de escritura agustiniano.

El diálogo *De música* fue escrito en el 387 en Milán y terminado años después en África. En dicho diálogo se muestra algo nuevo: el despliegue de un largo material para explicar el entendimiento interior. Al principio, como dice Mac Cormack, Agustín escribe el diálogo desde una erudición tradicional gramatical y musical que presenta algunas sorpresas. Como la línea de entrada de la Eneida:

*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem.*

Estos versos permanecen en los cinco primeros libros, porque Agustín constantemente retorna a estas líneas para explicar a su interlocutor imaginario las intrincadas líneas de la cantidad, el ritmo, el metro y la escansión. Todas ellas por supuesto eran importantes temas de la instrucción retórica y musical. Tales detalles técnicos eran llevados a una discusión más general, que a su vez era lejos de ser nueva: la relación entre la tradición, la autoridad de los poetas del pasado

explicada por los gramáticos, por un lado, y los dictados de la razón en la medida de que afectaban la elaboración de los versos, por otro⁶⁹.

El sonido bien ordenado como en aquella frase de Virgilio “*Arma virumque cano*” era placentero a los sentidos y, por lo tanto, a la razón; y esto no tanto, decía Agustín, porque sonada simplemente o estaba establecida de acuerdo a la razón, sino porque el orden de las palabras ejemplificaba una armonía que podía ser descrita numéricamente. Mack Cormack comenta que, a diferencia del discurso cotidiano, la armonía numérica del verso no estaba sujeta a la *loquendi consuetudo*, el patrón del discurso que cambia con el tiempo y que era estudiado por los gramáticos. En vez de ello, esta armonía del verso estaba trazada en las inmutables y eternas relaciones entre los números. Con ello, la música que traza estas relaciones numéricas es capaz de articular el ascenso del alma a un Dios eterno, como ya hemos visto en el capítulo anterior, de mejor forma que la disciplina de la gramática, que estaba empantanada en las ficciones poéticas y el discurso arbitrario. Además, la música, con la armonía numérica que es eterna, está presente como una memoria subyacente en todas las almas humanas. Es por ello que, uno no tenía que ser instruido para apreciar un verso bien realizado⁷⁰.

Por ello, en el *De música*, Agustín centra su atención en explicitar en qué consiste la modulación interna: sus principios, mecanismos y cómo estos se aplican a los sonidos. Esto lo realiza desde el libro I hasta el libro V.

2.1 El ritmo

Veamos a continuación, como se propone llamar: la estructura de la modulación que se traduce, en primer lugar, en los movimientos rítmicos; en la métrica, en segundo lugar; y finalmente en el verso. Así, en esta parte se analizará la estructura del ritmo y su importancia en la música.

Para Agustín, la música es esencial no solo como complemento de la retórica ni como adorno en un discurso, sino que es central; es decir; es fundamental y no axial. Lo manifiesta no solo al dejar en un segundo plano, y no por solo un momento, por supuesto, a la gramática, como lo hace en su primer capítulo de *De musica*, sino también cuando escribe sus más célebres pensamientos.

En primer lugar, en el *De musica*, Agustín estudia la forma y la proporción de los movimientos rítmicos. Pues es necesario ver que la música se compone primordialmente de ritmo. Boecio

⁶⁹ Mac Cormack, Sabine. *The Shadows of poetry. Vergil in the Mind of Augustine*. Berkley. Los Angeles.London: University of California Press. 1998.pp.59.

⁷⁰Idem. 60.

dice que: "... todas las consonancias musicales consisten en una proporción o doble o triple o cuádruple o sesquiáltera o sesquitercia. Y en la que en los números se llama sesquitercia, se llamará precisamente diatesarón [*diatessarón*] en los sonidos; la que, en los números sesquiáltera, diapente [*diapente*] se designará en las voces; la que, a su vez, en las proporciones es la doble, diapasón [*diapason*] en las consonancias; la triple, a su vez, "dos veces diapasón" [*bis diapason*]" (*Sobre el fundamento de la música* I. 7. 194).

Es en esa misma línea que Agustín comienza diciendo que dos movimientos siempre tienen entre sí una proporción, que puede ser de igualdad como 1 a 1, 2 a 2, 3 a 3; o de desigualdad como 1 a 2, 2 a 3, 3 a 4; o toda cosa que pueda guardar medida en relación mutua (*De musica* I. 8. 14). Además, de ello, también dice que "toda medida y proporción se antepone con toda razón al exceso y a la infinidad" (*De musica* I. 9. 15). Por tanto, son preferibles dos movimientos que tienen una medida proporcionada a dos que no la tienen, pues es la razón la que los une (*De musica* I. 9. 15). Esta evidencia de la preferencia no se debe tomar en un sentido ligero, sino real.

Y luego de ello, nombra a los primeros movimientos mensurables, pues poseen mayor armonía; y a los segundos, irracionales. Asimismo, de entre los movimientos desiguales hay unos en los que puede indicarse una fracción como $1/2$, $1/3$; y otros que en los que no puede indicarse como entre 3 y 10 o 4 y 11. Por supuesto, dice Agustín, que se preferirán aquellos en los que pueda indicarse una fracción entre ellos y los llama movimientos racionales desiguales *connumerados*, mientras que llama *dinumerados* a aquellos que no se miden ni cuentan por ninguna fracción; "pues en estos no se puede indicar cuántas veces contiene el mayor al menor o, en lo que el mayor sobrepasa al menor, cuántas veces el mayor y el menor contienen su propia diferencia" (*De musica* I. 10. 17).

Finalmente, dentro de los números *connumerados*, por un lado, están los movimientos *multiplicados* que son aquellos en que el mayor es múltiple del menor y, por otro lado, los *sesquiálteros* en los que dos números se relacionan entre sí con tal proporción que el mayor tiene respecto a la menor tantas partes como la cifra de partes en que le sobrepasa. De manera que, si la proporción es de 3 a 2, el mayor precede al menor en $1/3$ (*De musica* I. 11. 18). Por tanto, vale notar que la noción de movimiento poco a poco se decanta en hacerse sinónimo de ritmo, esto es, de ordenación temporal⁷¹, la cual se traduce en una sucesión y razón numérica. Este análisis bien pudo haber venido de Quintiliano quien dice que los géneros rítmicos son tres: el igual $1/1$, el sesquiáltero $3/2$, el duplo $2/1$ y añadido por algunos el sesquitercio $4/3$. Esta

⁷¹ Prada 2015: 101.

teoría Agustín la toma de los griegos, y describe estos géneros que se constituyen a partir de la magnitud de sus tiempos (*De musica* I. 14. 34).

A partir de ello, se puede ver que todos los movimientos racionales, los que entre sí tienen una medida numérica, pueden ir de un número al otro, y así, al infinito; a no ser que los restrinja una regla fija y los someta a una medida y forma concreta. De esa forma, concluye que la fuerza inherente al número es que todo número pronunciado es finito, y no pronunciado, infinito (*Ibidem.*). Entonces el ser de lo finito se manifiesta en la pronunciación, mientras que el ser de la infinitud se muestra en lo posible. Esto se puede entender también en relación con el discurso, es decir el lenguaje que limita se compone de un cierto ritmo, a saber, de movimientos racionales con una medida que reflejan una finitud, pero que a su vez esa finitud da paso a pensar en algo más allá de sí misma, a su misma posibilidad: el infinito.

Sería importante conocer, entonces, a la regla que “somete a esa infinitud a una medida fija y le traza una forma que no se debe sobrepasar” (*De musica* I. 11. 19). Así, dicha regla, según nuestro autor, la podemos conocer por nosotros mismos mediante un ejercicio dialéctico que él mismo realiza en el *De musica* descubriendo y de ahí tomando entonces al fundamento de esa regla al número 10; pues él está contenido en todos los números que le siguen. De manera que 100 contiene a 10, 10 veces; y 1000 100 veces y así hasta el infinito (*De musica* I. 12. 20).

Pero, ¿cuál es la razón de que el número 10 sea la cifra que limita toda la sucesión posible de números? Es decir, de que sea el fundamento de la regla que limita lo infinito en lo finito. La clave está en el análisis de la relación de los 4 primeros números los cuales poseen una armonía interna perfecta. Dicha armonía tendrá una relación con el número 10 haciéndolo el fundamento de la regla que somete a la infinitud en lo finito.

Así, entonces, en primer lugar, para que una cosa sea un todo debe constar de principio, medio y fin. Y es en el número 3 que se ven estas partes; por ello es que tiene cierta perfección. En ese sentido, se tiene que el número 1 solo es principio, el 2 no puede ser ni medio, porque necesitaría un fin, ni principio, ni fin porque en él no hay tampoco medio. Por lo que el número 2 “... tiene su principio en el primero, de suerte que éste no procede de otro, mientras el segundo proviene de él: en efecto, 1 y 1 son dos, y estos dos números son principios, de tal manera que todos los números derivan ciertamente del 1. Pero como se forman por multiplicación y adición, y el origen de la multiplicación y adición se atribuye justamente al número 2, la consecuencia es que el 1 constituye el primer principio del que se derivan todos los números, y el 2 el segundo principio por el que se forman los números todos” (*De musica* I. 12. 22). Así, los dos principios, el 1 y el 2 forman el número perfecto en su unión que es el 3, el

cual se ubica luego de aquellos en una sucesión perfecta. Lo que no ocurre con ninguna otra suma de números sucesivos. Por tanto, hay una gran armonía entre estos tres números.

En segundo lugar, con respecto al 2, por otro lado, se tiene que está en armonía con los extremos, pues existe la misma cantidad entre el 1 y el 2, y entre el 2 y el 3. Y, además, en esta comparación se ha mencionado una vez el 1, dos veces el 2 y una vez el 3, a lo que la suma de esas cantidades es 4 que es justamente el número que les sigue.

Entonces,

...la relevancia del 4 reside en que viene después del 1, 2 y 3 porque se compone de 1 y 3, o de dos veces 2. Esto es la armonía de los extremos con el medio y del medio con los extremos en aquella proporción que en griego se llama *ἀναλογία* (*De musica* I. 12. 24).

Así se tiene que “la proporción justa y regular de los números no se detiene en el 10 sino en el 4” (*De musica* I. 12. 26). Es interesante ver que, si entendemos la palabra analogía como proporción, entonces la distancia entre el ser y las creaturas sería una cuestión de cantidad y no solamente o necesariamente de distinción⁷². Y, además, la suma de 1, 2, 3 y 4 es 10,

Por consiguiente, entre todos los números, es conveniente que esos cuatro primeros, su serie y su conexión sean tenidos en más honor que las demás conexiones, series y números (*De musica* I. 12. 26).

Por tanto, existe una relación de armonía entre los cuatro primeros números entre sí y con el número 10 que es la cifra que limita toda la sucesión posible de números⁷³.

Finalmente, los movimientos mensurables, a saber, aquellos que tienen una relación numérica se atribuyen a la música.

Por consiguiente, como no puede negarse que al raciocinio en sí de esta enseñanza (de la Música) —ya que ella es la ciencia de regular bien el ritmo— pertenecen todos los movimientos que están bien medidos, y muy especialmente los que no se relacionan con un objeto ajeno, sino mantienen en sí mismos el fin de su belleza y de su encanto, estos movimientos, sin embargo, como tú con justeza y verdad has respondido a mi pregunta, si tienen lugar durante un largo espacio de tiempo, y si en su medida misma, que es bella, ocupan una hora o más tiempo todavía, no se pueden acomodar a nuestros sentidos (*De musica* I. 13. 28).

Se diferencia aquí una definición particular de la música como aquella ciencia que regula bien el ritmo. Y, sin embargo, no totalmente distinta de la definición dada anteriormente: *scientia bene*

⁷² Este tema puede decantar en replantear el significado de analogía y univocidad. Si es posible entender la analogía como proporción, e incluso una proporción numérica, entonces existiría la posibilidad de encontrar una relación, o por lo menos, un significado que ya no polarice los conceptos de analogía y univocidad sino que más bien los una.

⁷³ Es interesante señalar que coincide con el pensamiento pitagórico el cual toma al 10 como el número de la armonía perfecta.

modulandi. Pues las únicas palabras que no coinciden en ambas definiciones son, por un lado, ritmo, y por el otro, *modulandi*. Por lo que nos puede llevar a pensar en una relación entre ellas dos. Es decir, que de cierta manera el ritmo es una especie de modulación y que la modulación constituye un ritmo.

Y además que, para estudiar el tratamiento de los tiempos, es decir el ritmo, Agustín propone dejar de lado “...esos alargados espacios de tiempo, que sobrepasan la capacidad de nuestra percepción, y tratemos, cuanto pueda guiarnos la razón, de estos breves espacios de intervalos que en el canto y la danza nos llenan de hechizo” (*De musica* I. 13. 28). Por tanto, el estudio del ritmo revela el fundamento de la música, la cual se conforma de ritmo en su nivel más básico.

2.1.1 La formación y el ser de las palabras.

En el Libro II del *De musica*, Agustín explica que la música concierne a la medida de las sílabas y debe guiarse, por supuesto por la razón y no por la autoridad de la gramática.

...la ciencia de la música, a la que concierne la medida racional en sí de las palabras y su armonioso ritmo, no tiene en cuenta sino de que se abrevie o alargue la sílaba que ocupa ese el otro lugar de acuerdo con la cantidad de esas medidas (*De musica* II. 1. 1).

Se ve entonces que, el ritmo es lo que exige el tiempo de las palabras y, por tanto, su medida. De esa manera, el tiempo y la medida se encuentran en el principio de la formación de las palabras. Son de alguna forma lo que las funda junto con los signos. Y, al mismo tiempo, son también ellos mismos signos.

...hay signos, como las palabras (*verba*) cuyo solo uso es en significar (*significando*). Pues nadie usa las palabras excepto con el propósito de significar algo (*De Doctrina Christiana* I. 2. 2)

Y existen dos tipos de signos: los naturales (*naturalia*) y los dados (*data*). Los primeros son aquellos que no poseen voluntad o ningún tipo de urgencia de significar, puesto que algo más allá de ellos se reconoce por ellos. Los segundos, los signos dados, son aquellos, en cambio, que los seres vivos emplean para mostrar, en la medida que pueden, el movimiento de sus mentes (*motus animi sui*) (*De Doctrina Christiana* II. 1. 2 – 2. 2.3)

Entonces, la música está en la base de la formación de las palabras, puesto que para que una palabra sea formada son necesarias la inflexión tonal y la pausa rítmica. Así la palabra manifiesta una unidad entre el signo y el ritmo. Es con ambos componentes signo y ritmo que se elaboran los pensamientos al enarbolarlos uno detrás de otro. Por lo que la interpretación que es aquello que está más allá del signo es más plenamente realizada no solo por el signo sino en conjunto con el ritmo. Por tanto, el lenguaje en Agustín, se muestra como un conjunto de signos

y también de ritmos que, al ser temporales, puesto que el ritmo se constituye a través del tiempo, en medida y proporción, indican en dicho conjunto una realidad distinta de él mismo⁷⁴ y posibilitan más plenamente la comprensión de la verdad como un acontecer que a la vez es pensado y experimentado.

Ahora bien, la coordinación de la percepción sensible con la razón es precisamente lo que era *disciplinae*. Y basándose en Varro, Agustín pone al lenguaje como un resultado de la sociabilidad humana. Pero aún más, con ello viene la clasificación de sonidos, sílabas y partes del discurso para que cualquier cosa sea considerada digna de recuerdo y luego sea enseñada. Por ello, para Varro, el impacto de los poetas era fundamental. Es en ese sentido, que Agustín aceptaba la concepción de Varro con respecto a que los poetas era creadores del lenguaje y exponentes de su significado oculto, pero al mismo tiempo cambió el punto de vista de estar fijado en el lenguaje mismo hacia el contenido metafórico de lo que decían⁷⁵. Y aunque las historias fueran falsas,

...no lo son por la gramática, pero lo que son, la gramática las describe. Porque una historia siendo mentira es compuesta para ser útil o para generar placer, mientras que la gramática es la ciencia que guarda y dirige el discurso articulado. Es necesario que se reúnan todas las producciones del lenguaje humano que ha sido recordadas o escritas, incluyendo las ficticias. Aquel no crea ficciones; pero, más bien, por ellas enseña algo que es Verdad (*Soliloquia* II. 11. 19).

Eso que revela el lenguaje conlleva música. Puede ser ficticia la historia, pero la música y la realidad que las envuelve es verdadera. Se marca así un tiempo y un ritmo, en lo finito y en lo temporal, y con ello se construye un acontecer. Así, con la música se entiende mejor que el interés de Agustín en el lenguaje y en el latín no estaba tanto en su gramática, tal vez por ello la deja de lado en el *De musica*, ni tampoco en entender el significado de las palabras trazando sus orígenes o historia o por el esfuerzo de los gramáticos en cultivar su buen uso; sino en la comprensión que podía ser dilucidada en la mente de una persona por cualquier forma⁷⁶. En esa revelación tiene parte fundamental la música y su modulación, las cuales se fundan en primer término en el ritmo.

Esta revelación en el lenguaje bien puede ser entendida también conforme al signo musical. Cuando Mónica canta el himno compuesto por Ambrosio, aquellas palabras: “Escucha nuestra

⁷⁴ Harrison 2005: 55.

⁷⁵ MacCormack 1998:54.

⁷⁶ Ídem. 55.

súplica, Oh Trinidad” (*De beata vita* 35), revelaron algo que estaba profundamente arraigado en la memoria de Agustín⁷⁷, se presentaron desde el interior, trayendo el sentimiento a través de lo único que puede despertarlo: la palabra, que a su vez se presenta constituida por ella. Y aunque las palabras conllevan inevitablemente cierta oscuridad, ambigüedad y equivocación, es posible entender e interpretar lo que la mente quiere decir cuando significan con la ayuda de la modulación, pues hay una relación íntima y directa en la música y el lenguaje. Y es que, según Agustín, las palabras tienen la limitación de que lo que significan no necesariamente es precisamente lo que se quiere decir o también en el caso contrario, podría entenderse la intención, pero no las palabras (*De quantitate animae* XII. 21; *De magistro* XIII. 42- 43).

Entonces, se aprende y se entiende cuando se encuentra lo que es verdaderamente dicho en el interior (*De magistro* XIV. 45; *De Civitate Dei* XI. 4); y es Cristo quien enseña en el corazón mientras las palabras son pronunciadas y los signos llevados hacia el exterior⁷⁸. Pero, Cristo es la Palabra que, en ese sentido, conllevaría a la música que a su vez muestra los signos de la Verdad.

Observa tu corazón. Cuando tu concibes una palabra para ser pronunciada ... cuando concibes tú concibes una palabra para ser pronunciada, hay algo que tú quieres decir y la misma concepción de eso en tu corazón en una palabra todavía no expresada, pero ya nacida en tu corazón y esperando ser expresada. Tú tomas para quién va a ser expresada, con quién estás hablando: si aquel es latino, buscas por una expresión latina; si aquel es griego tú piensas en palabras griegas; si púnico, tú ves si sabes algo de púnico. Juntando las diferencias en tu audiencia, tú empleas diferentes lenguajes en orden a producir la palabra que has concebido; pero lo que has concebido en tu corazón no fue confinado a ningún lenguaje (*In Johannis evangelium tractatus* 3.14-7).

Es desde el corazón que se crean las palabras y se aprende a crearlas con la mente al querer expresar los sentimientos del corazón, al principio con diversos movimientos, luego con palabras que obedecen a la voluntad (*Confesiones* I. 8. 13).

En el interior del alma, se encuentra el hombre interior que a su vez es el maestro; y en la palabra interior o palabra del corazón que es imagen de Dios en el hombre y por ello preferidas a cualquier forma de palabra o expresión o imagen formada por la boca y comunicada por el discurso. La palabra interior, que es la fuente de las palabras exteriores, permanece fija en la

⁷⁷ MacCormack 1998:55.

⁷⁸ MacCormack 998: 59

mente del que habla y escucha, aun cuando las palabras que intentan expresar aquella hayan pasado⁷⁹.

¿Qué es una palabra? ¿Qué gran importancia tiene una palabra? Ella suena y pasa; golpeando el aire ella choca la oreja, y luego dejará de ser. Pero escucha más, la Palabra estaba con Dios; permanecía y no pasaba por el sonido. En tu ser, cuando hay una palabra en tu corazón es algo distinto del sonido, pero la palabra que está contigo, que puede ser pasada a mí, llama al sonido como un vehículo...el sonido de las sílabas trae a mi oído tus pensamientos: A través de mi oído tu pensamiento desciende a mi corazón...esa palabra que asume el sonido, antes de que la digas, estaba contigo: Porque tú la has dicho, está conmigo, y sin embargo todavía no te ha dejado... (*Tract. in Jo.* 37.4. Cf. *De Trinitate.* IX 7.12; 9.14; 10.15; 11.16)

Es el sonido, que conlleva emoción, lo que revela junto con el lenguaje los pensamientos. Por tanto, la música compone el lenguaje mismo y da a conocer de manera más propia la palabra interior. Así,

...el mundo que suena exteriormente es el signo de la palabra que da luz internamente; que más tarde tiene el gran derecho de ser llamada una palabra...pues nuestro mundo es hecho de cierta manera en un articulado sonido por el cual puede ser manifestado a los sentidos de los hombres, como la Palabra de Dios fue hecha carne, al asumir la carne, que la carne que en sí mismo también puede ser manifestada a los sentidos de los hombres...quien quiera que desee llegar a alguna similitud, sea ella de cualquier clase que sea, a la Palabra de Dios, no obstante en muchos respectos disimilar, no debe ver la palabra de nosotros que suena en los oídos, ni cuando es proferida en un sonido articulado o cuando es silenciosamente pensada...Nosotros debemos ir hacia esa palabra del hombre, a la palabra del animal racional, a la palabra de la imagen de Dios, que no es ni proferible en sonido ni capaz de ser pensada bajo la similitud del sonido...que precede a todas las cosas por las cuales es significado, y es engendrado desde ese conocimiento que continua en la mente, cuando ese mismo conocimiento es hablado internamente” (*De Trinitate* XV. II.20; Cf. *Confesiones* XI. 6).

La Verdad habla en el interior mediante su luz que se ve con el intelecto. Pero si el hombre posee la Verdad interiormente; ¿Por qué sería necesario hablar ya?⁸⁰ Es posible que el hablar configure una realidad en la dinámica de la expresión y la percepción. Y desde donde se habla

⁷⁹ Harrison 2005: 57.

⁸⁰ Harrison 2005: 59.

intensifique la experiencia de la percepción. Finalmente, el proferir sí valdría la pena en tanto que se traduce un conocimiento en la realidad de la palabra, se vive y se recibe nuevamente por los sentidos, pero esa palabra ya no es la misma sino dotada de forma, ritmo, sonido, significado, dotada de experiencia, dotada de la constatación de haber sido dicha, y a un otro. La necesidad de proferir no solo tendría su sentido en el conocer sino en el vivir bellamente haciendo realidades, aconteciendo. Podría decirse que incluso dentro de una caverna se podría ver la realidad y que incluso los dioses bajarían y se adentrarían para ver aquella realidad configurada por la música. A fin de cuentas, no es descabellado pensar que, así como Orfeo deleitaba hasta a los mismos dioses con su música, se muestre una realidad que es verdaderamente en el interior y desde él hacia afuera a partir de la composición de las palabras y la música. De esa manera, por tanto, se configura un mundo: se compone una realidad.

Así, para Agustín existe una relación directa entre el signo y lo que significa. No es casual el sonido de las palabras, sino que algo significa (*De Trinitate* X. 1. 2). Las palabras son errantes y lo que queda realmente es la doctrina enseñada por ellas (*Tract. in Johannem* 29. 4; Cf. *Íbid.* 50. 6. “*Factum audissimus, mysterium requiramus*”). El *factum* contiene de alguna forma el misterio donde hay una relación entre la realidad y el símbolo.

Ahora, en Dios no hay cambio, en cambio, las palabras humanas son algo que se van formando y envuelven un contexto creando una realidad: “¿Y qué es este algo formable y a la vez no todavía formado si alguna parte de nuestra mente que conjuramos aquí y allá en un movimiento envolvente mientras nosotros consideramos ahora esto y ahora otra cosa a medida que lo descubrimos o que nos ocurre?” (*De Trinitate* XV. 15. 25- XV. 16. 25). Este proceso lo había entendido bien Virgilio, pues sabía la capacidad de significar de las palabras y el poder del pensamiento. Lo cual expresa al mostrar a Eneas meditar en su interior las cambiantes fortunas de la guerra.

Hic magnus sedet Aeneas, secumque volutat

eventos belli varios; Pallasque sinistro (Enéida X. 159-160).

Agustín considera por ello que el Hijo de Dios no es llamado el pensamiento de Dios sino la Palabra de Dios, pues mientras que las palabras humanas surgen del proceso de cogitación, de un proceso de cambio; la Palabra de Dios no es formable desde ningún movimiento deliberativo, circular; pues no se da en Dios puesto que en el no hay cambio⁸¹.

De esa forma, Agustín usa el lenguaje como analogía para explicar la revelación divina en el reino temporal, porque como la revelación es un signo, símbolo, imagen, o sacramento que

⁸¹ MacCormack 1998: 72.

encubre; y, sin embargo, por su forma, también revela la verdad o la realidad que es su fuente, y lleva al hombre hacia ella (*Confesiones* XI. 4. 6)⁸². Y aunque el lenguaje tenga una naturaleza velada, puede ser tomado como una cualidad positiva, pues permite que el hombre se inspire y tenga y tenga esperanza y amor. De otro modo, por su condición de caída no podría ver la verdad⁸³.

Por ello, es imposible explicar el significado y las ambigüedades del lenguaje por el medio etimológico. Pues si las palabras son percibidas en la mente antes de ser dichas o escritas, como puede verse en el caso de estos versos de la Eneida:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Italiam fato profugus Laviniaque venit (Enéida I. 1-2).

Entonces, se puede pensar que Virgilio ha percibido *Arma* antes de escribirla, y según ello significa una cosa, la cual era la armadura que Vulcano había hecho para Eneas, o también eran las guerras que Eneas había soportado, sean míticas o históricas (*De Dialéctica* V. 8). Luego, una palabra dicha es simultáneamente una cosa en sí misma y un signo de la cosa que describe, (*De Dialéctica* VIII. 13). Así, el lenguaje no sería una réplica de la realidad o, en cierto sentido, de una realidad, sino un sistema de punteros que podían guiar a un entendimiento interior en el lector. Y ese entendimiento es más completo si se añade el factor musical: el ritmo, la entonación, y el tiempo. Pues aportan a la comunicación de lo que se quisiera expresar desde la palabra interior.

Además, se debe ver que las palabras mueven indefectiblemente, afectan de cierta manera al que las escucha; y lo hacen no solo a partir del significado sino de la música que está en ellas. Sin embargo, es necesario saber que, como dijo Quintiliano, no podemos esperar mover a alguien si no somos movidos nosotros mismos. La re-creación de las emociones como el dolor y la piedad, la furia y la indignación en el discurso o en la escritura serían ridículas si las palabras que las describen no estuvieran sostenidas por la entrada emotiva, por el impulso emotivo, el *affectus* del alma. Agustín entendió eso y lo muestra en sus *Confesiones*, pues recurre con entusiasmo a la poesía de Virgilio⁸⁴, incluso usando el mismo vocabulario virgiliano: "...illo vero liber mutavit affectum meum..." (*Confesiones* III. 4.7).

⁸² Ecce sunt caelum et terra, clamant, quod facta sint...et vox dicentium est ipsa evidentia.

⁸³ Harrison 2005: 67.

⁸⁴ Ídem. 94.

Y el deleite en el sonido viene dado por esta medida de los ritmos, y si se perturba la misma, no podría darse ya ningún placer ni deleite en los oídos (*De musica* II. 2. 2). Entonces, en cuanto a los movimientos de tiempo largo y de tiempo corto que se plantearon al principio, Agustín muestra cómo la combinación de ellos influye en el deleite de escuchar un verso. Es decir, el placer va a depender de qué tiempos se empleen en la pronunciación de un verso, por ejemplo,

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris (Enéida I. 1).

El verso deleita, porque la palabra *primus* contiene al final una sílaba breve, y precisa una, con tiempo debido, pues es lo que exige la medida armoniosa del ritmo (*De musica* II. 3. 3). Y esto es así, ya que, si fuera una larga, como en el caso de la palabra *primis*, entonces no deleitaría al oído, incluso lo desagradaría.

Y es que, con Agustín, dice Parodi, la filosofía no se trataría “tanto de ir hacia los objetos del mundo sino a los modos necesariamente subjetivos en los que el mundo se deja descubrir e interpretar, y descubre así el propio auténtico sí mismo, la propia función de dador de sentido y de unidad...”⁸⁵. Es en ese verso que deleita y que tiene una medida armoniosa que se muestra ese descubrimiento de algo que viene, que está ahí pero que a la vez es construido desde el sujeto. Y esto es posible porque cuando las palabras son expresadas con un modo: *loquendi consuetudo*, ese modo parte del ritmo y sus tiempos. Así, la razonabilidad con que suene una canción vendrá dada por la forma en que sus palabras y con ellas sus ritmos se reúnen. Esa forma contiene ciertamente medida y proporción⁸⁶ la cual deleita justamente porque concuerda con los ritmos que van de acuerdo a una armonía racional expresada por los números en el tiempo. Hay, por tanto, una comunión entre el sujeto que escucha y la armonía de los sonidos expresada en el lenguaje.

Luego, Agustín compara la relación numérica que tienen las sílabas entre sí. Esta comparación es posible, pues como en el movimiento se contiene todo lo que emite sonido, y todo movimiento contiene número, y como las sílabas suenan, entonces se pueden comparar estas con ciertos movimientos en los que pueden descubrirse los números de cierto tiempo por la medida de su duración. Así, en primer lugar, hay que tener en cuenta que no puede compararse una sílaba consigo misma, puesto que la “unidad rehúye toda comparación” (*Ibidem.*). En segundo lugar, de que existe un mínimo espacio de tiempo en que se puede pronunciar una sílaba breve, a él los antiguos lo denominaron *un solo tiempo*. Y finalmente, después de la sílaba

⁸⁵ Parodi 2011: 43.

⁸⁶ MackCormack 1998: 52.

breve, está también la sílaba larga, la cual debe ocupar el doble de tiempo, y por ello se llama *doble tiempo*.

En conclusión, el fundamento de la modulación es el ritmo, el cual tiene un criterio de formación en base a la igualdad y a la proporción. Por tanto, la música sería fundamental en la formación y en el ser de las palabras en base al ritmo y desde la palabra interior hasta el sonido.

2.1.2 El nacimiento del pie

Ahora bien, siguiendo con el análisis de las partes de la modulación, se tiene que los números *iguales* son aquellos que tienen una relación de igualdad en sus movimientos entre sí comparados. Y concuerdan entre sí en el número, es decir tienen el uno respecto del otro la misma medida de tiempo. Con ello se forma el pie, el cual es la asociación de sílabas que se unen para tener en común igual número, es decir, es la unión de sonidos en vistas a tener en común igual número (*De musica* II. 4. 4). Se ve, entonces, la relación directa entre el lenguaje por medio de las sílabas y la música por medio del ritmo y los tiempos.

Para Agustín toda palabra es un signo y todo signo significa algo⁸⁷; y las sílabas son signos que además poseen un ritmo, una intensidad y una tonalidad. Y, por otro lado, un signo es lo que se muestra a sí mismo a los sentidos y que muestra algo más allá de sí mismo a la mente. Ahora bien, en primer lugar, hay que entender que toda palabra (*verbum*) es un signo de un tipo de cosa (*res*), la cual puede ser entendida por el que escucha y que, a su vez, es proferida por el que habla. Y el *verbum* es un *verbum* y significa un *verbum*. Y *verba* son los signos de las cosas (*res*) cuandoquiera que las cosas sean lo que concierne, pero cuando las cosas están bajo una discusión, entonces *verba* son las cosas reconocidas por la mente sin dejar de ser ellas mismas. Así, cuando las cosas son sometidas a discusión son llamadas por el *verbum* y cuando son percibidas por la mente desde un *verbum* son llamadas *dicibilia*. Por lo que, *dicibile* es un *verbum*, pero no significa el *verbum* sino lo que es entendido en un *verbum* y confinado a la mente. Entonces, *dicibilia* son las contrapartes mentales de las palabras.

En este punto, Agustín difiere de los estoicos al identificar que lo que aprendemos permanece en concordancia con lo que pensamos como algo mental; es decir que es un pensamiento o concepción o una noción (*De Trinitate* 11. 10. 15). Además, a diferencia de los estoicos también describe a las *dicibilia* no como lo que las palabras significan sino como ellas mismas, una

⁸⁷ Mathews 2006: 62.

especie de palabras sin lenguaje⁸⁸. Y *dictio*, por su parte, es un *verbum*, pero que significa ambos: *verbum* y *dicibile*; es decir, lo que es el *verbum* mismo y lo que es traído por él a la mente. Ahora, por otro lado, *res* es un *verbum* que significad lo que queda más allá de los otros tres: *verbum*, *dicibile* y *dictio*; es decir, lo que es la cosa misma que no es ni *verbum* ni la concepción mental (*dicibile*)⁸⁹. Así, una cosa (*res*) es lo que está más allá de lo que sea sentido o entendido u ocultado. Pero no solo eso, sino que Agustín, identifica lo que es significado por la declaración del que habla como el estado de la mente del mismo. De esa forma, se significa aquello que “es concebido en la mente...” (*De doctrina Christiana* II. 3. 4). Entonces, alguien que habla da adelante un signo de su voluntad (*De magistro* I. 2). Por lo que expresamos lo que está en nuestra mente (*De doctrina Christiana* II. 2. 3). Por tanto, el discurso es un medio de exponer la mente y los hablantes exponen sus mentes al dar signos de lo que ellas contienen⁹⁰.

Pero más aún, esa exposición de signos lingüísticos está mediada intrínsecamente por un ritmo. En ese sentido los sonidos también serían signos con los que se debe entender también, aparte de las letras, al nombre, a las palabras, al lenguaje. De esa manera, hablar es también el signo de una expresión articulada. Y por articulada Agustín entiende algo que puede ser comprendido en las letras (*De dialectica* 5.7). Luego, si el entendimiento de la cosa precede al nombre de ella, lo que se retiene no puede ser medido dice Agustín en el *De quantitate Animae* (32. 65 - 66), pero que sí puede ser expresado con medición luego a través del ritmo.

Entonces, dicha expresión lingüística es transmitida se escucha por los oídos. Por lo que, el nombre está compuesto de sonido y significación, y el sonido alcanza los oídos; pero la significación alcanza la mente (*Ibidem*). Sin embargo, es por los sonidos que se capta el ritmo y a causa de ello, también, es que entiende de una forma. El sonido, pues, será el nombre en el modo en que el cuerpo está en una cosa viva, cuando sea que la significación está en el alma del sonido (*Ibidem*). Según esto, ¿no es acaso aquella significación formada a su vez por el modo en que se captan los sonidos dados en las palabras? Ella no depende únicamente del signo sino además de la música que conllevan los signos concatenados por el ritmo. Por tanto, vemos que la música y lenguaje tienen un vínculo en su fundamento, como dice Gomez: se da una complicidad entre la música y el lenguaje, por lo cual una comunidad humana sin música sería tan inconcebible como una comunidad humana sin lenguaje⁹¹. Y para Agustín ello no era extraño, sino más bien algo sumamente evidente e importante. Lo cual justamente mostrará en

⁸⁸ Stump 2001: 201.

⁸⁹ Idem. 197.

⁹⁰ Idem. 192.

⁹¹ Gómez 2015: 94.

su forma de componer sus pensamientos en un discurso que poseerá un estilo plenamente musical.

Esta composición de pensamientos se articula con la composición de los pies, los cuales se componen de sílabas, que se traducen en movimientos distintos; y que están articulados en distintas posibles combinaciones. Y, además, estas posibilidades llegan a un límite de extensión, el cual se limita a todas las combinaciones posibles de los tiempos unidos por los cuales se conforma el pie. Es decir, si un pie se conforma de dos sílabas, y existen dos tiempos en que pueden combinarse estas sílabas; a saber, el tiempo breve y el tiempo largo; entonces, pueden existir hasta cuatro combinaciones de pies: la unión de dos breves, la unión de una breve con una larga, la unión de una larga con una breve y la unión de dos largas. Y no puede haber más de estas cuatro combinaciones para ese pie. Con ello se ve la diferencia, además, de que cada pie tiene, por un lado, sílabas y, por otro, tiempos. Y no necesariamente el número de sílabas coincide o debe coincidir con los tiempos.

Cabe señalar que, la unión de las sílabas con tiempos iguales (breve – breve; larga – larga) surge de los números llamados *iguales*, y la unión de las sílabas con tiempos distintos surge de (breve – larga; larga – breve) surge de los números *multiplicados* (*De música II 4. 5*). Se tiene así que para pies de dos sílabas tendrán cuatro posibles combinaciones:

1. Breve-breve
2. Breve-larga
3. Larga-breve
4. Larga - larga

Ahora, en cuanto al tiempo, y siguiendo la progresión de las combinaciones de los pies, un pie que se conforma de dos sílabas, como mínimo puede tener dos tiempos (por la unión de dos sílabas breves) y un máximo de cuatro tiempos (por la unión de dos sílabas largas).

Es interesante ver que Agustín resalta la relevancia del número 4, pues este indica el máximo de tiempos en una unión de dos sílabas. Y como el análisis numérico que se hizo líneas arriba evidenció el límite de la progresión armónica perfecta mostrando la analogía entre los cuatro primeros números, entonces tanto la progresión de los mismos pies como de los tiempos debe llegar también hasta cuatro (*De musica II. 5. 6*).

Con respecto a la ordenación de los pies de tres sílabas, Agustín procede con el debido orden y dice que se debe comenzar por la formación de tres sílabas breves, y que sería una formación de números *multiplicados*. De esa forma, se tendría, en primer lugar, un pie de tres breves y este pie se divide de dos maneras posibles: en la primera con una sílaba y la segunda con dos, o la primera con dos sílabas y la segunda una. Esta unión, asimismo corresponde a los números *multiplicados*. Así, se puede ver todas las posibles combinaciones de pies de tres sílabas:

1. Breve-breve-breve
2. Breve-breve-larga
3. Breve-larga-breve
4. Breve-larga-larga
5. Larga-breve-breve
6. Larga-breve-larga
7. Larga-larga-breve
8. Larga-larga-larga

El análisis de los tiempos es el siguiente: el primer pie de tres sílabas breves puede dividirse de dos maneras ya sea en una relación de 1 a 2 o de 2 a 1; el segundo, tercero pie y quinto pie pueden dividirse en una relación numérica temporal de 1 a 3, 2 a 2, que sería de igualdad, o en una relación de 3 a 1 que sería multiplicada. El cuarto, sexto y séptimo podrían dividirse en una relación de 1 a 4, de 2 a 3 o de 3 a 2 o en una relación de 4 a 1, siendo la regla de los números *sesquialáteros* la que prima en estos pies. Y el último pie se divide en las posibles relaciones de 1 a 5, 2 a 4, 3 a 3, 4 a 2 y 5 a 1, siendo ellos guiados por la regla de los números multiplicados.

De la misma manera, se puede hacer el análisis para los pies conformados por cuatro sílabas. Cuyos tiempos no serán analizados por falta de espacio y por no ser de central atención teniendo en cuenta la idea que se está coligiendo con estos análisis; a saber, que existe una relación de tiempos y posibles combinaciones entre las sílabas. Las cuales están determinadas por el número.

1. Breve-breve-breve-breve
2. Breve-breve-breve-larga
3. Breve-breve-larga-breve
4. Breve-breve-larga-larga
5. Breve-larga-breve-breve

6. Breve-larga-breve-larga"
7. Breve-larga-larga-breve
8. Breve-larga-larga-larga
9. Larga-breve-breve-breve
10. Larga-breve-breve-larga
11. Larga-breve-larga-breve
12. Larga-breve-larga-larga
13. Larga-larga-breve-breve
14. Larga-larga-breve-larga
15. Larga-larga-larga-breve
16. Larga-larga-larga-larga⁹²

Con ayuda de la matemática, la relación entre número de sílabas de un pie y las posibles combinaciones que se pueden determinar con pies de dos sílabas se puede establecer con la siguiente fórmula 2^n , donde n es el número de sílabas del pie. Así, se tiene que, en un pie de dos sílabas, las posibles combinaciones serán $2^2=4$; en un pie de tres sílabas, $2^3=8$; en un pie de cuatro sílabas, $2^4=16$, y así sucesivamente.

Con esto entonces, se ha llegado a una regla de progresión de combinaciones entre las sílabas de los pies, la cual será empleada para la posterior composición de versos. Y tan importante como ello es entender el estrecho vínculo de la música, signo, tiempo y número, con el lenguaje en su constitución. Por tanto, el pie nace de la unión de sonidos en vistas a tener en común igual número y la regla de progresión de combinaciones entre las sílabas de los pies es 2^n . La cual sienta las bases para la combinación de pies y el límite en las composiciones.

2.1.3 El nacimiento del verso y el criterio de la combinación de los pies.

Ahora bien, es justamente de la urdimbre de pies que nace el verso a partir de una ciencia conforme a una proporción; pues no podría decirse que cualquier combinación de pies es digna de llamarse verso, sino que corresponde a una forma determinada según criterios específicos,

Por lo cual, a ninguno puede parecer absurdo que, si alguien viniere a disponer, como él quiera, tantos pies como quiera y los que él quiera, en vista de que nadie antes de él ha

⁹²Por motivos de tiempo y de espacio no se hará el análisis de la relación numérica de todos los pies de cuatro sílabas, pues evidentemente es vasto. Sin embargo, se tiene la noción de cómo proceder debido al ejemplo de los pies de tres sílabas.

fijado este orden y medida a los versos, con razón y derecho se llamará creador y propagador de este nuevo género de versos (*De musica II. 8. 15*).

Entonces, aquel que compone el orden y la medida es creador; y la creación del verso viene dada por la razón, más que por la autoridad. Esa razón viene dada por la música la cual compone a las palabras en los versos. Dicha composición se muestra en la clasificación de los pies ya había sido establecida por los griegos, especialmente por Arístides Quintiliano en su libro *Sobre la Música*⁹³ y Agustín toma sus nombres, así tenemos que los ritmos métricos contienen música y tiempo:

El primer pie se llama *Pirriquo (Pyrrhichius)*, consta de dos breves, con dos tiempos, como *fuga*.

El 2.º *Yambo (Iambus)*, de breve y larga, con tres tiempos, como *parens*.

El 3.º *Troqueo (Trochaeus)*, o *coreo (Chorius)*, de larga y breve, con tres tiempos, como *meta*.

El 4.º *Espondeo (Spondeus)*, de dos largas, con cuatro tiempos, como *aestas*.

El 5.º *Tríbraco (Tribrachus)*, de tres breves, con tres tiempos, como *macula*.

El 6.º *Dáctilo (Dactylus)*, de larga y dos breves, con cuatro tiempos, como *Maenalus*.

El 7.º *Anfibraco (Amphibrachus)*, de breve, larga y breve, con cuatro tiempos, como *carina*.

El 8.º *Anapesto (Anapaestus)*, de dos breves y una larga, como *Erato*.

El 9.º *Baquio (Bacchius)*, de breve y dos largas, con cinco tiempos, como *Achates*.

El 10.º *Crético (Creticus)* o *Anfímacro (Amphimacrus)*, de larga, breve y larga, con cinco tiempos, como *insulae*

El 11.º *Antibaquio (Palimbaquio- Palimbacchius)*, de dos largas y una breve, con cinco tiempos, como *natura*.

El 12.º *Moloso (Molossus)*, de tres largas, con seis tiempos, como *Aeneas*.

El 13.º *Proceleusmático (Proceleumaticus)*, de cuatro breves, con cuatro tiempos,

⁹³ El pie, y el metro fueron desarrollados hasta el número 6 por la perfección de ese número y porque en él están comprendidas todas las razones de la consonancia (*Sobre la música I. 22. 44-45*).

como *avicula*.

El 14.º *Peón primero (Paeon primus)*, de larga y tres breves, con cinco tiempos, como *legitimus*.

El 15.º *Peón segundo (Paeon secundus)*, de breve, larga y dos breves, con cinco tiempos, como *colonia*.

El 16.º *Peón tercero (Paeon tertiu)*, de dos breves, larga y breve, con cinco tiempos, como *Menedemus*.

El 17.º *Peón cuarto (Paeon quartus)*, de tres breves y una larga, con cinco tiempos, como *celeritás*.

El 18.º *Jónico menor (Ionicus a minore)*, de dos breves y dos largas, con seis tiempos, como *Diómedes*.

El 19.º *Coriambo (Choriambus)*, de larga, dos breves y larga, con seis tiempos, como *armipotens*.

El 20.º *Jónico mayor (Ionicus a maiore)*, de dos largas y dos breves, con seis tiempos, como *Iunonius*.

El 21.º *Diyambo (Diiambus)*, de breve y larga más breve y larga, con seis tiempos, como *propinquitas*.

El 22.º *Dicoreo (Dichorius)* o *Ditroqueo (Ditrochaeus)*, de larga y breve más larga y breve, con seis tiempos, como *cantilena*.

El 23.º *Antipasto (Antispastus)*, de breve, dos largas y breve, con seis tiempos, como *Saloninus*.

El 24.º *Epítrito primero (Epitritus primus)*, de breve y tres largas, con siete tiempos, como *sacerdotes*.

El 25.º *Epítrito segundo (Epitritus secundus)*, de larga, breve y dos largas, con siete tiempos, como *conditores*.

El 26.º *Epítrito tercero (Epitritus tertius)*, de dos largas, breve y larga, con siete tiempos, como *Demosthenes*.

El 27.º *Epítrito cuarto (Epitritus quartus)*, de tres largas y una breve, con siete tiempos, como *Fesennínus*.

El 28.º *Dispondeo (Dispondeus)*, de cuatro largas, con ocho tiempos, como *oratores (De musica II. 8.15)*.

Así, la creación de los versos está mediada por estos 28 pies los cuales contienen las sílabas y los tiempos, es decir que en el nacimiento del verso está la música y el lenguaje, y la música como parte del lenguaje y su composición

Lo interesante de hacer este análisis es que estos pies son el fundamento musical de las palabras que componen y se pueden combinar resultando la base de la lírica y de la prosa antiguas. Y no solo de esos tipos de discursos sino, como se desea mostrar en este trabajo, de un tipo de discurso filosófico que desarrolla Agustín. Pero más aún, muestra que toda palabra se funde en una combinación de tiempos y sonidos. Y para Agustín, toda palabra es un signo, y significa algo. Por tanto, el lenguaje, en su misma formación primera y primaria, tendría a la música como componente esencial de los signos.

Es a partir de estos pies que, se componen musicalmente los versos mediante distintas combinaciones, las cuales consideran a la igualdad y la semejanza como criterios los más relevantes.

Así, pues, no dudarás en combinar entre sí pirriquios, yambos, troqueos (que también se llaman coreos) y espondeos; y ciertamente, sin duda alguna, unirás entre sí, de igual modo, los demás pies de su mismo género rítmico: pues la igualdad es absoluta cuando en una serie se siguen pies de un mismo género y nombre (*De musica* II. 9. 16).

En esta cita, se ve que la igualdad es el criterio más importante en la combinación, pues ella se relaciona con la armonía. De esa manera, para conservar la igualdad, será necesario combinar distintos pies de la misma medida, y aquellos son los que poseen el mismo tiempo (*De musica* II. 10. 17). Por tanto, los pies que conserven el mismo tiempo serán adecuados y concordarán en armonía produciendo placer.

Luego, para comprender cómo se enlazan los pies entre sí, Agustín señala que es preciso recordar el *arsis* y la *tesis* que en latín son la *levatio* y la *positio*, para los griegos significaba la elevación y bajada del pie durante la danza, y para los latinos significaba la elevación y bajada de la voz durante el canto. En ambos casos se relaciona con la duración del tiempo (*De musica* II. 10. 18). Entonces, las medidas del *arsis* y la *tesis* en cada uno de los pies, se pueden entender de la siguiente manera:

...el pirriquio tiene la misma duración en el arsis que en la tesis. En la misma proporción se divide también el espondeo, el dáctilo, el anapesto, el proceleusmático, el coriambo, el diyambo, el dicoreo, el antipasto y el dispondeo, pues igual espacio de tiempo emplea en ellos la mano cuando se levanta y baja. Veo, en segundo lugar, que el yambo guarda una relación temporal de 1 a 2, la misma que distingo también en el coreo, en el tríbraco, en el moloso y en los dos jónicos.

En cuanto al arsis y la tesis de este pie anfíbraco, ya que este punto se me presenta a su vez cuando le estoy buscando parecidos, una y otra se hallan en una proporción de 1 a 3. Pero no encuentro de seguidas ningún otro pie en absoluto, cuyas partes se diferencien entre sí con tamaño intervalo. Pues cuando considero aquellos pies en los que hay una breve y dos largas, es decir, el baquio, el crético y el palimbaquio, veo que el arsis y la

tesis se establece en ellos en la proporción del ritmo sesquato. La misma proporción se da también en los cuatro pies en que hay una larga y tres breves, en los cuatro que por su debido orden se denominan peones. Quedan por mencionar los cuatro epítritos, llamados de igual manera por su orden, primero, segundo, tercero y cuarto, cuyas arsis y tesis tienen la proporción de ritmo sesquitercio, de 4 a 3 (*De musica* II. 10. 19).

Ahora bien, se aprecia que hay un pie que se excluye: el anfibraco; porque su *arsis* y su *tesis* difieren en la proporción de 1 a 3, la cual es amplia y no permite una correcta armonía, además de ser única en comparación con todos los otros pies. Y como las partes de un pie se deben aproximar a la igualdad, se ve que con el anfibraco no sucede eso. Entonces, Agustín explica que,

...en aquella regla de números, cuando aumentamos de 1 a 4, ninguno tiene algo más próximo a sí que él mismo. Por tal razón, en los pies hay que valorar sobre todo el hecho de que sus partes tengan entre sí perfecta igualdad. Resalta después la unión de simple a doble en el 1 y en el 2; después, la unión *sesquialtera*, que aparece en el 2 y en el 3; por último, la *sesquitercia*, en el 3 y en el 4 (*De musica* II. 11. 20).

Así, en lo que concierne al anfibraco el cual tiene una sucesión del 1 al 3, aunque esté comprendida en la ley de los números multiplicados, no tiene cohesión íntima con aquel grupo, pues al contar, no se pasa del 1 al 3, sino que se pasa del 1 al 3 por del 2.

Entonces, los pies se deben combinar apropiadamente buscando la igualdad en torno a que tengan la misma duración de tiempo. Así lo explica Agustín:

Efectivamente, el dáctilo, el anapesto y el espondeo no sólo tienen igual número de tiempos, sino que reciben también la misma percusión, pues en todos ellos el *arsis* reclama el mismo valor de tiempo que la tesis. Por esa razón estos pies se mezclan entre sí con mayor exactitud que cualquier pie jónico con los restantes pies de seis tiempos. Porque los dos jónicos se percuten partiendo de tiempo simple a doble, es decir, contraponiendo dos tiempos a cuatro. Desde tal punto de vista, coincide con ellos también el moloso. Los demás, en cambio, tienen igual percusión, pues en todos corresponden tres tiempos al *arsis* y a la *tesis*. Por consiguiente, aunque todos reciban una percusión regular, porque los tres primeros se percuten en la proporción de 1 a 2, y los otros cuatro según el principio de partes iguales, sin embargo, como esta mezcla produce una percusión desigual, no sé si con toda razón no habría que rechazarla (*De musica* II. 11. 20).

Por tanto, se ve por la razón lo que los antiguos decían con respecto a que se pueden mezclar racionalmente los pies con el mismo valor de tiempo, si tienen una percusión regular, aunque sea diferente.

Para mostrar la importancia y aplicación de estas combinaciones, Agustín ejemplifica lo dicho y pone a prueba el oído: "...escucha alguno de estos versos, y mira si te chocan al oído. Porque si no solo no te chocan, sino que hasta llegan a deleitarse, no habrá motivo para desaprobar esta

mezcla” (*De musica* II. 11. 20). Es evidente que uno de los jueces para la aprobación de la buena mezcla es el sentido del oído, es la constatación de lo que se ha hecho con buena medida. Así, éstos son los versos que pone como ejemplo:

*At consona quae sunt, nisi vocalibus aptes,
Pars dimidium vocis opus proferet ex se:
Pars muta soni comprimet ora molientum:
lilis sonus obscurior impeditiorque,
Utrumque tamen promittit ore semicluso* (*De musica* II. 11. 21).

De los cinco versos, los dos primeros proceden a base de jónicos puros (jónico menor se compone de dos breves y dos largas con seis tiempos; y el jónico mayor se compone de dos largas y dos breves con seis tiempos), y los tres últimos tienen combinado un dicoreo (conformado por una larga y una breve más una larga y una breve de seis tiempos). Al mismo tiempo que todos sin excepción deleitan enteramente nuestro oído por su común igualdad (*De musica* II. 12. 22). Y lo hacen, además, porque suenan de acuerdo a la razón:

Por qué, el poeta ha preguntado,
... se apresuran los soles de invierno a bañarse en el océano,
Y ¿por qué en verano es la noche tan largamente retrasada?⁹⁴

De esa forma, el metro y el contenido de los versos son apreciados en dos niveles. No es lo mismo decir que el verso suena razonablemente (*rationabiliter sonat*); lo que quiere decir que suena de acuerdo a la razón; que decir que el verso significa algo (*rationabiliter dictum est*); es decir que es afirmado de acuerdo a la razón. Y, sin embargo, la razón y el sentido (percepción sensible) convergen en diferentes niveles, en aprehender un verso, donde mientras los oídos aprecian los sonidos y los metros del verso; la razón, moviéndose más allá de la percepción sensible, captura su significado⁹⁵.

Esto nos muestra el delicado cuidado que tenía Agustín y el especial interés en la formación de las palabras. No era a manera de una sucesión rústica de signos que se atropellan unos detrás de otros, sino que estaba muy atento en la combinación musical de las palabras para que no solo deleiten sino además que transmitan aquello que solo la música puede transmitir.

⁹⁴ quid tantum Oceano properent se tinguere soles

hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet

⁹⁵ MackCormack 1998: 52.

2.1.4 Los pies de seis tiempos y la igualdad

En cuanto a los pies de seis tiempos, Agustín señala algo especial y de suma importancia para la presente tesis; a saber, que todos los pies de seis tiempos se combinan bien, y que ello es importante para la prosa, pues generalmente ella es escrita con ese tipo de pies. Esto demuestra claramente que Agustín estaba plenamente consciente del uso de los pies rítmicos no solo en la lírica sino también en la prosa. Y pone el ejemplo de los pies de seis tiempos:

*Volo tandem toibi parcas, labor est in chartis,
Et apertum ire per auras animum permitias.
Placet hoc nam sapienter remittere interdum
Aciem rebus agendis decenter intentam*⁹⁶

Los dos primeros versos se componen de *jónicos menores* y los dos últimos llevan combinado un *diyambo*. Entonces en los primeros versos, los de Terenciano, se tiene que “como el *jónico mayor* empieza por dos sílabas largas, está reclamando que se le una con preferencia al que tiene la primera sílaba larga, es decir, al *dicoreo*. El *diyambo*, en cambio, que empieza por sílaba breve, se adapta con mayor naturalidad al *jónico a minore* que comienza por dos sílabas breves (*De musica II. 12. 23*). De esa manera, se busca la igualdad, es decir, que se repita la misma secuencia de tiempos. Esto es, si el verso comienza con un pie que tiene una sílaba de un tiempo sea breve o largo, el siguiente pie debería comenzar por una sílaba con el mismo tiempo.

Esta es la regla por la que incluso también se puede regir la redacción en prosa, puesto que, a un pie de seis tiempos, se le puede unir cualquier otro pie de seis tiempos. Y suena agradablemente constatando su justicia por el oído. Como se muestra en el siguiente ejemplo: *virtutes*: *jónico menor*, *moderatas*: *coriambo*, *percipies*: *jónico mayor*, *concedere*: *diyambo*, *benignitas*: *dicoreo*, *civitasque*: *antipasto*, *volet*: *troqueo*, *iusta*: *espondeo*. Entonces, al decir las siguientes palabras de forma seguida el oído se place y no encuentra error ni perturbación en sus tiempos: *Virtutes moderatas percipies, concedere benignitas civitasque volet iusta* (*Ibidem.*). Es por todo ello que los pies de seis tiempos pueden mezclarse de manera adecuada.

Más aún, si se cambia el orden de las palabras, la percepción armoniosa no varía. Esto es, si aparece primero un *jónico a minore (menor)*, segundo un *jónico a maiore (mayor)*, tercero un *coriambo*, cuarto un *diyambo*, quinto un *antipasto*, sexto un *dicoreo*, séptimo un *moloso* de

⁹⁶Los versos de seis tiempos son los que más le gustaban a Agustín. Aquí pone algunos que dice que fueron improvisados (*ad tempus fabricatus sum*) “*Quiero al fin que descanses / fatiga dan los libros, / y dejes ir tu pensamiento libre al viento. / Pues cosa grata es a veces aflojar con sabio acuerdo / la mente que antes aplicada estuvo a acciones convenientes*” (*De musica II. 12. 22. Nota al pie*).

manera que sea: *moderatas, concedere, percipies, benignitas, volet iusta, civitasque, virtutes* el sonido causa maravilla de la misma forma. Y esto se da porque "...la sílaba larga, que es la segunda en el *jónico a maiore* y en el *moloso* y tercera en el *jónico a minore*, está dividida por la misma medida de la mano; de suerte que como esa sílaba tiene dos tiempos, el primero lo da por supuesto a la primera parte, el otro a la segunda, y así el *arsis* y la *tesis* se reparten tres tiempos (*De musica* II. 13. 25).

En cambio, en los *molosos* y los *jónicos*, por ejemplo, "...cuando el medio es igual a sus lados, el primer número que se presenta es el *seis*. Así, cuando los pies de seis tiempos vienen dos de ellos en el centro y dos en los lados, gustosamente, en cierta manera, la parte central viene a incidir en los extremos, a los que se une con una igualdad amicísima" (*De musica* II. 14. 26). Así, en los *jónicos* y el *moloso*, al repartirse el medio entre los extremos, se forman grupos de tres tiempos, en los que de nuevo se encuentran lados iguales al medio.

Se ve con todo esto cómo es que la igualdad en la repartición de los tiempos juega como criterio principal en la combinación de los tiempos. Y aunque se cambie el orden de los pies, pero manteniendo el tiempo, se dará el mismo sonido con una variedad y con regularidad.

2.1.5 Los poetas y las posibles combinaciones de pies.

Luego de haber visto el nacimiento del ritmo y de los pies. Agustín muestra que no toda combinación de pies es posible según el ritmo. Hay ciertos pies que pueden combinarse con otros. Aquellos que deberían combinarse son los siguientes: ninguno con el pirriquio, pues no hay otro igual con el mismo número de tiempos. Con el yambo se podría combinar el *coreo*, pero a causa de su desigual medida íctica⁹⁷, se debe evitar, porque el primero empieza por un tiempo simple y el segundo por dos. En consecuencia, el *tríbraco* se puede adaptar a ellos. El *espondeo*, el *dáctilo*, el *anapesto* y el *proceleusmático* pueden unirse entre sí, pues no sólo van de acuerdo en sus tiempos, sino también en el ritmo y medida. Ciertamente queda excluido el *anfíbraco* —bajo ninguna proporción pudo ser incorporado—, ya que de nada pudo servirle la igualdad de tiempos habiendo desacuerdo entre la división y su medida íctica. Al *baquio* se le une el *crético* y los *peones primero, segundo y cuarto*. Al *antibaquio*, por su parte, el *crético* mismo y los *peones primero, tercero y cuarto*, y está claro que concuerdan en tiempos y medida íctica. Así, al *crético* y *peones primero y cuarto*, cuya división puede comenzar por dos o tres

⁹⁷ La palabra *ictus* se traduce como golpe, y es un término puramente latino que hace referencia a la acentuación de las sílabas en la prosodia; y en los versos, a una acentuación rítmica o métrica.

tiempos, se pueden unir sin cojera alguna todos los demás pies de cinco tiempos (*De musica* II. 14. 26).

Ahora bien, en cuanto a la división de aquellos que constan de seis tiempos hay una “maravillosa concordia” –dice Agustín; ya que no desentonan del *ictus*. Por último, sobre los pies de siete tiempos, cuatro en total, llamados *epítritos*, se pueden unir entre sí el *epítrito primero* y el *epítrito segundo*. Y es que, la división de estos dos comienza por tres tiempos, y por tal razón ni se apartan en la cantidad ni en la señalación de la medida. Por su parte, se unen como se desee el tercero y el cuarto, porque ambos comienzan en su división por cuatro tiempos, y así se miden y marcan igualmente. Queda el pie de ocho tiempos, llamado *dispondeo*, que, de la misma manera que el pirriquio, no tiene igual (*Ibidem.*).

Por otro lado, se puede decir que el ritmo fluye en base de los pies que tengan menos sílabas, así fluirán, por ejemplo, del pirriquio al proceleusmático. Es decir, como el proceleusmático se compone a base de los pirriquios, se le debe dar preferencia a este último. Asimismo, el pirriquio puede corresponder como base al *diyambo*, al *dicoreo* y al *dispondeo* y al *tribaco*. Mientras que el ritmo del espondeo no se podrá unir al pirriquio, pues el *ictus* no se continuará igual. Esto es a razón de que el *arsis* y la *tesis* tengan un solo tiempo en el *pirriquio*, y en el *espondeo*, dos (*De musica* III. 4. 8).

Sin embargo, el mismo *espondeo* se podrá combinar con el *proceleusmático*, y de la misma manera el *espondeo* tendrá prioridad, pues como ambos ritmos tienen dos tiempos en el *arsis* y en la *tesis*, tendrá prioridad aquel que esté primero en el orden de la conformación de los pies. Así, todos los pies que tengan tiempos iguales que el proceleusmático, tendrán prioridad sobre él (*De musica* III. 4. 9).

En cuanto al ritmo yámbico, los pies que podrían unirse al yambo de tal suerte que mantenga el nombre de yambo la combinación son el *tribaco* que coincide tanto en los tiempos como en el *ictus*. Y en cuanto al ritmo *trocaico*, el *tribaco* también está en armonía con aquel tanto en el tiempo como en el *ictus*. Y con respecto del ritmo *espondiaco*, se pueden combinar tanto el *dáctilo*, el *anapesto* y el *proceleusmático* sin que lo impida la desigualdad de los tiempos, sin variar el *ictus* y sin perder el predominio⁹⁸ ante estos ritmos (*De musica* III. 4. 10).

⁹⁸ Es decir que sea el ritmo que está a la base, lo que significa que es anterior en ritmo y los demás pueden componerse de este.

De igual manera, se puede proceder con los demás pies, que pueden combinarse con otros pies manteniendo aquellos su nombre. Así entonces, "...ningún pie podrá mezclarse con el *tribraco*, pues anteriores a él son todos los que le son iguales en tiempos"⁹⁹. Con el *dáctilo* puede combinarse el *anapesto*, porque éste le es posterior, y fluye de igual modo en el tiempo y el *ictus*. Además, por la misma razón, ambos se pueden combinar con el proceleusmático. En cuanto al *baquío*, pueden unírsele el *crético* y, entre los *peones*, el *primero*, el *segundo* y el *cuarto*. Con el *crético* mismo, se pueden mezclar todos los pies de cinco tiempos que vienen tras él, pero no todos según la misma división. Pues unos se dividen en dos y tres tiempos, otros en tres y dos respectivamente. El *crético*, por su parte, se puede dividir de las dos maneras, porque la vocal breve del medio se puede atribuir a la primera o a la última parte. El *antibaquío*, por su lado, como su división comienza por dos tiempos para terminar en tres, tiene favorables y combinables todos los *peones*, excepto el *segundo*. Como pie de tres sílabas queda el *moloso*, el primero con el que empiezan los pies de seis tiempos, que todos pueden unirse a él, en parte a causa de la proporción de 1 a 2, en parte por aquella división de la sílaba larga que nos muestra el *ictus*, ya que esta sílaba da un tiempo a cada una de las partes, porque en el número 6 el medio es igual a los lados¹⁰⁰.

Por esta razón también el *moloso* y los dos jónicos se dividen no sólo en la proporción de 1 a 2, sino también en partes iguales de tres tiempos cada uno. De aquí resulta que a todos los pies de seis tiempos se les pueden unir sucesivamente todos los pies de iguales tiempos que vienen de seguidas; y sólo queda el *antipasto*, que no quiere se le mezcle ninguno. A éstos siguen los cuatro *epítritos*: el primero de ellos admite al *segundo*, el *segundo* a ninguno, el *tercero* al *cuarto*, el *cuarto* a ninguno. Resta el *dispondeo*, que también habrá de formar él solo un ritmo, ya que ni encuentra siguiente ni igual. Así, pues, hay ocho, entre todos los pies, que forman ritmo sin mezclarse con ningún otro, a saber: *pirriquio*, *tribraco*, *proceleusmático*, *peón cuarto*, *antipasto*, los *epítritos segundo* y *cuarto* y el *dispondeo*. Los restantes consienten en que se les unan los que les son posteriores, de suerte que mantengan el nombre del ritmo, aunque se cuenten en más pequeño número dentro de ese grupo (*De musica* III. 5. 11).

Según esto, entonces, Agustín ha clasificado los ritmos y sus posibles combinaciones considerando la armonía en la igualdad con el *ictus*. Sin embargo, los pies de más de cuatro sílabas no forman un ritmo propio, pues se pueden dividir en los pies que conforman hasta cuatro sílabas. Así ya no habría necesidad de considerar a los ritmos siguientes. De la misma manera en que se pueden poner dos sílabas breves en vez de una larga, se pueden poner ritmos de menos sílabas en lugar de los de más de cuatro sílabas. Esto puede ir de la mano con la marcación del *ictus* y con la duración de los tiempos. Por ello, es posible que se coloque un

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

yambo o un *coreo* en lugar del *tribaco*, y envés del *espondeo*, el *dáctilo*, el *anapesto* o el *proceleusmático*; sea que se ponga dos breves por la segunda o primera larga o cuatro breves por las dos (*De musica III, 5, 11*).

Si se hace lo mismo en un ritmo *jónico* o en un pie tetrasílabo de seis tiempos, es decir que se intercambia dos sílabas breves por una larga cualquiera de ese pie, no habría menoscabo de su medida ni nada que se oponga al *ictus*. Por tanto, resultarían cinco sílabas, lo que sobrepasa el número de cuatro sílabas antes dicho. Y con respecto al ritmo del *espondeo*, cuando se sustituyen dos sílabas breves por cada una de sus sílabas largas da como resultado ocho sílabas. Lo que también sobrepasa el número de cuatro sílabas.

Por tanto, habría una contradicción aparente con respecto a la razón por la cual se miden los pies de tantos números de sílabas, y por la que se admite que el pie adaptado a relaciones numéricas no sobrepasa cuatro sílabas. Sin embargo, no hay tal contradicción pues,

...todos estos pies de cuatro sílabas, con excepción del *anfibraco*, forman un ritmo, es decir, retienen la primacía en el ritmo y lo constituyen tanto por su empleo como por el nombre que le dan. Por el contrario, muchos de los que tienen más de cuatro sílabas pueden ser sustituidos en lugar de éstos, pero ellos de por sí no forman ritmo y, además, no pueden abrogarse el nombre de este ritmo. Y por ello ni siquiera podría pensar que se les deba dar el nombre de pies. Por este razonamiento, la contradicción aquella, que nos desazonaba, queda al fin, según mi parecer, resuelta y calmada, ya que, por un lado, está permitido poner más de cuatro sílabas en un pie, y por otro, no dar, sin embargo, el nombre de pie sino a aquel con que se forma un ritmo (*De musica III. 5. 12*).

Entonces, conviene que al pie se le fije cierto límite de crecimiento en el número de sílabas. Y así, Agustín establece dicho límite en el número 4 tomando en cuenta la proporción numérica en sí misma¹⁰¹. De esa manera, lo que se conserva es la progresión regular limitada al número 4; y esto es por una legítima exigencia del arte de la rítmica. De lo contrario, al poner dos sílabas breves envés de las sílabas largas que tengan los pies que fijemos como límite, entonces siempre se podrá aumentar al doble el número de sílabas lo que no permitirá fijar límite alguno. Por tanto, es justo que el límite de progresión llegue hasta cuatro sílabas. Así entonces, el ritmo tiene como límite el número 4 que es la base de la composición musical. Es así que lo que se define por el límite comienza de alguna manera a ser en lo finito.

De esta manera, se ha visto este análisis que Agustín da primacía a la igualdad en la combinación de los pies y la usa como criterio de unión y conformación de los versos. Además,

¹⁰¹ *Ibidem*.

de que la adecuada combinación de pies resulta de la apropiada armonía entre ellos. Y que finalmente el ritmo tiene como límite al número 4 que refleja una armonía perfecta. Por lo tanto, estas posibles combinaciones de pies tienen los criterios de la igualdad y de la armonía. Y significan la posibilidad de la modulación, pues ella se mueve dentro de estas posibilidades de la composición de los pies rítmicos.

2.1.6 Definición y diferencia entre ritmo, metro y verso

Luego de haber visto la base de la modulación con el ritmo y su posibilidad con las posibles combinaciones de pies viene el segundo momento, el metro, y el tercero, el verso. Es así que del entrelazamiento de los pies nacen a modo de una secuencia modulada el ritmo, el metro y el verso; ya que se ha visto que existe una amistad y concordia entre ellos. Así, el primer género de unión es lo que los griegos llaman *ritmo* que es la serie de pies combinados correctamente, aunque todavía esa serie no tiene un límite. Al segundo género llamaron *metro* el cual es la medida de una serie de pies fijos que se combinan de forma regular y que tienen un fin a partir del cual se repite cada cierto espacio de tiempo (*De musica* III. 1. 2)¹⁰². Por tanto, todo metro es también un ritmo, pero no todo ritmo es un metro (*De musica* III. 2. 3).

Ahora bien, se puede ver que todo verso es un metro, pero no todo metro es un verso, porque en el metro no importa para nada dónde se haga el corte¹⁰³ en una serie regular de pies antes de que acabe. En cambio, en el verso, se concluye en un final determinado; y, además, antes de que termine aparece una división en un lugar fijo de la serie de manera que esté conformada por dos miembros. Por ejemplo, en el caso siguiente, se analizará qué versos tienen una terminación fija y cuáles no la tienen,

*Ite igitur, Camenae
Fonticolae puellae,
Quae canitis sub antris
Mellifluos sonores,
Quae lavitis capillum
Purpureum Hippocrene
Fonte, ubi fusus olim
Spumea lavit almus

Ora iubis aquosis
Pegasus, in nitentem*

¹⁰² Agustín menciona que para *ritmo* en latín debería estar la palabra *numerus* y para *metro*, *mensio* o *mensura*. Pero como son muy generales, empleará los términos griegos.

¹⁰³ Es decir, la pausa que determina la primera parte de la serie.

Pervolaturus aethram.

Los cinco primeros versos tienen en el mismo lugar el final del primer miembro de la frase, es decir, después del coriambo¹⁰⁴, al que se le une un baquio, para completar el verso; pero todos los demás, a excepción de: *ora iubis aquosis*, no tienen en el mismo lugar la misma terminación de frase. Es decir, que no tienen un lugar aproximadamente fijo en el que termine una parte del discurso antes del fin de verso. En este caso, entre los once versos, seis tienen ese final, cinco no lo tienen (*De musica* III. 2. 3).

Otro ejemplo, con respecto a esta división en los versos se ve con las palabras de Virgilio: *arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*. Donde el fin de palabra se encuentra en el quinto medio pie, es decir, después de dos pies y medio. Pues estos pies constan de pies de cuatro tiempos. Por tanto, este fin de palabra de que se está tratando ocurre casi regularmente en el tiempo décimo (*De musica* III. 2. 4). Entonces, la diferencia entre el metro y el verso está en que el primero, antes de llegar a su fin, no tiene una división determinada y fija, mientras que el segundo, sí la tiene, como lo indica suficientemente el quinto semipié en el verso heroico.

Finalmente, los antiguos especialistas, no dieron el nombre de verso a la primera clase de metro, sino que definieron y llamaron verso a la segunda, es decir al metro que se compone de dos miembros unidos en una medida y proporción determinada. Y no obstante se debe dar atención a lo que la razón enseña, pues la razón dice que hay una diferencia entre estas dos clases de metros, cualquiera sea el modo con que se las llame. Así, por tanto, el *ritmo*, *metro*, y el *verso* se distinguen, de manera que todo metro es también un ritmo, aunque no todo ritmo sea a su vez un metro. De igual modo, que todo verso es también un metro, no que todo metro sea también un verso. Por tanto, todo verso también es un ritmo y un metro (*De musica* III. 2. 4).

2.2 El metro y el verso: la música en la palabra

Como se ha visto, el ritmo resulta de la reunión de pies que no tiene límite fijo, pero el metro sí lo tiene. Así, el entretejimiento de pies se entiende tanto respecto del ritmo como del metro, pero en uno se mantiene ilimitado y en el otro limitado. De manera que, por lo menos debería haber dos pies para formar un metro. Por ejemplo,

Ite igitur, Camenae

¹⁰⁴ Recordemos que el baquio (*bacchius*) consta de una sílaba breve y dos largas, con cinco tiempos, como *achates* y el coriambo (*choriambus*), de una sílaba larga, dos breves y una larga, con seis tiempos, como *armipotens*.

*Fonticolae puellae,
Quae canitis sub antris
Melliflūs sonores.*

Estos son metros, pues tienen más de un pie y además un fin marcado. Ahora, no sonarían con “dulce” regularidad ni se marcaría con una cadencia agradable si no hubiese en ellos la armonía de los números (*De musica* III. 7. 16). Así, Agustín dice que nada hay más seguro que los números y nada mejor ordenado que las disposiciones de los pies:

Porque desde la misma naturaleza intrínseca de los números, que en modo alguno yerra, brota como expresión lo que en ellos hemos distinguido que tiene poder para encantar los oídos y para ocupar el primer rango en el ritmo (*De musica* III. 7. 17).

Y aquí se llega a uno de los puntos centrales de la tesis, y es que se demuestra que la musicalidad de las palabras posee una base racional desde el punto de vista teórico que refleja la belleza de la armonía. Por ello es posible pensar que es la música la plataforma fundamental desde donde Agustín compone sus pensamientos al modo de un poeta. Se puede afirmar, entonces, que Agustín hacía concordar sus pensamientos dispuestos y ordenados por medio de los pies rítmicos, guiados por la racionalidad numérica al considerar la armonía como el criterio fundamental. Así, es posible poder conjeturar sobre el hecho de que nuestro autor tenía plena consciencia de la composición de sus pensamientos de acuerdo a los pies rítmicos. No solo como un complemento a su depurada retórica ni solo como parte de ella, sino, además, y fundamentalmente como la elocución temporal de la belleza desde la armonía numérica. Es decir, la posibilidad de la contemplación de lo bello a partir de la percepción de la belleza armónica en la realización de la concordia en las palabras.

Ahora bien, los versos *quae canitis sub antris* y *quae canitis sub antrisve* se diferencian porque el segundo es más extenso y por ende tiene una duración mayor de tiempo. Con respecto al primer verso, al final se haya un silencio que permite que el verso se alargue con un tiempo. Y dicho silencio puede medirse con aquella sílaba breve ya que cuando se añade no se extraña algún tipo de alargamiento de la última sílaba larga ni tampoco es necesario un tiempo adicional cuando se repite el metro. Por tanto, en los metros, hay espacios fijos de silencio para que se pueda compensar la falta de algún tiempo en el pie regular (*Ibid.* III. 8. 18). Esta compensación del silencio no debe ser menor a un tiempo ni mayor a cuatro por ser este el límite del cual ya se habló anteriormente. Además, de que en toda clase de pies ningún *arsis* o *tesis* ocupa más de cuatro tiempos.

En consecuencia, cuando se canta o declama un texto que tiene un fin determinado y que ocupa más de un pie, y por su movimiento natural, antes del estudio de los ritmos, cautiva con su armonioso equilibrio nuestro oído, hay ya presente un metro. Pues, aunque tenga menos de dos pies, como sobrepasa, *sin embargo, una unidad y obliga a hacer un silencio* no carente de medida, pero con los tiempos completables iguala los que se deben al primer pie, el oído cuenta por dos pies lo que ocupa los tiempos de dos pies hasta que se vuelve al comienzo, mientras al sonido de la voz se añade también un intervalo de silencio fijo y medido (*De musica* III. 8. 19).

Esta compleción de los tiempos es fundamental para dar armonía en la igualdad al metro, y el silencio es central. Y, sin embargo, la última sílaba del metro es indiferente, por lo menos así lo pensaron los poetas y sus críticos, los filólogos, pues cuando se llega al fin se añade un silencio en proporción con el mismo metro que termina. Por ello es indiferente la última sílaba del metro, porque sea larga o breve, por el silencio, se hace larga a nuestros oídos (*De musica* IV. 1. 1).

Y es que es muy importante buscar dicha armonía en los versos. Agustín admite que prefiere las fábulas de los poetas que los errores de los filósofos, porque es posible de obtener verdadero alimento para la mente por los versos y poemas.

Los espectadores en el anfiteatro están tal vez todavía dentro de su locura y sentados en el sol; y nosotros, incluso como estamos resistiendo, estamos todavía en la sombra; más útil y más hermosa es la que observamos. Permitámonos observar la belleza y ser vistos por ella (*spectemus pulchra, et a pulchro spectemur*). Permitámonos observar en la mente esas cosas que son declaradas en el sentido de la Divina Escritura, y permitámonos regocijarnos en aquel espectáculo (*Salmo* 32. II. 25).

En los versos, Agustín encuentra unidad entre el signo temporal y su significación, entre lo temporal y lo eterno, entre lo literal y espiritual. Es en los versos donde el hombre puede ser guiado por otro, por su velada y aún verdadera forma y belleza¹⁰⁵.

2.2.1 Tiempos límite en el metro y pies posibles en el verso

Después de ver y comprender la importancia del metro y el verso y para entender este segundo momento de la modulación, es decir el metro, es necesario analizar, en primer lugar, su origen. Así, el metro comienza a partir de dos pies ya sean completos por su mismo sonido o haya que completarlos añadiendo un silencio. Asimismo, el metro se debe extender hasta los ocho pies. Por otro lado, el verso se compone de dos miembros regulados y reunidos en una determinada proporción. Y para que se distingan las partes del verso, es necesario que haya un miembro que

¹⁰⁵ Harrison 2005: 96.

lo comienza y otro que lo termina, por ello debe haber miembros desiguales. Y cada miembro debe ser más largo que un solo pie, porque los versos no tienen un solo pie sino varios, y se conforman por mínimo dos miembros.

Para entender esa conformación de los versos, Agustín toma al *pirriquo*¹⁰⁶ como ejemplo. Y dice que no podría haber un miembro con menos de tres tiempos, pues es la medida justa que tiene al ser un miembro principal que se extiende más de un pie (*pirriquo*), a saber, conformado por dos tiempos. Y así, entonces, el verso más corto tendría seis tiempos, porque al tener por lo menos dos miembros para ser un verso cada uno de estos tiene tres tiempos. Sin embargo, el verso más corto deberá tener siete tiempos, para que ambos miembros sean desiguales y así no sea indiferente el intercambio de miembros, cumpliendo con lo debido en un verso¹⁰⁷. Entonces se necesitan tres pirriquios y medio para obtener siete tiempos. Es por ello que, debería añadirse un silencio para completar la duración del pie de ocho tiempos. Entonces, considerando al pie más corto, el de dos tiempos (el *pirriquo*), deberá conformar el verso más corto de ocho tiempos que además deberá ser el primero.

Ahora bien, en cuanto al segundo verso, el más largo, no podría abarcar más de treinta y dos tiempos. Y en cuanto a la extensión del metro, esta no debería ser mayor que la del verso. Esto es, si el metro comienza a partir de los dos pies, y el verso a partir de los cuatro, o en todo caso, si el primero comienza por la duración de dos tiempos y el segundo por la de cuatro comprendido el silencio, y además de que el metro no sobrepasa los ocho pies; entonces el verso, que es un metro, tampoco deberá sobrepasar los ocho pies. Además, si el verso no sobrepasa 32 tiempos y si el metro se identifica con la extensión del verso, y además concluye en un límite fijo, y el metro no debe ser más largo que el verso, entonces el verso no debe sobrepasar los 32 pies ni tampoco el metro los ocho tiempos (*De musica* III. 9. 21).

En consecuencia, el metro y el verso tendrán la misma duración, y el mismo número de pies, y además el mismo límite, que uno y otro no deben sobrepasar, aunque el metro tenga su límite cuadruplicando el número de pies por los que comenzó, y el verso, por su parte, cuadruplicando el número de tiempos por los que también a su vez empezó. De este modo es claro que, al guardarse aquella proporción del número 4, el metro pone en relación su límite de crecimiento con los pies dentro del verso, éste lo hace con el metro respecto a los tiempos (*De musica* III. 9. 21).

¹⁰⁶ Recordemos que el *pirriquo* (*Pyrrhichius*), consta de dos breves, con dos tiempos, como *fuga*.

¹⁰⁷ Pues en un verso no deben poder intercambiarse los miembros indistintamente, sino más bien debe tener un orden y una secuencia fija.

Es interesante ver pues que el límite tanto del metro como del verso se marca por la proporción del número 4, el cual ya se ha visto ser de una armonía colosal. Así, son posibles las composiciones de los versos, las cuales poseen una progresión regulada por el número.

2.2.2 La ley del ritmo y el silencio

Agustín, luego dice que, los versos siguientes suenan con dulzura:

Si aliquid es, Age bene, Male qui agit, Nihil agit, Et ideo, Miser erit.

Excepto en la transición del tercero con el cuarto y la causa de ello es que se esperan sílabas de un solo tiempo sin ningún intervalo de silencio, pero el encuentro de las consonantes *t* y *n* malogra la secuencia al obligar que la vocal precedente sea larga dando así el valor de dos tiempos¹⁰⁸. Sin embargo, dice Agustín, a consecuencia de la indiferencia de la última sílaba el metro no es considerado desagradable.

Ahora, en cuanto a los siguientes versos, la diferencia que existe si en vez del metro:

Male qui agit, Nihil agit

, se sustituye de esta manera

Male qui agit, Homo perit (De musica IV. 2. 3).

El segundo verso es evidentemente más agradable a causa de su “pureza y justicia”,

Pues observemos nosotros, por la exactitud de la música, lo que no observan los poetas para facilitar la labor del canto: que cuantas veces, por ejemplo, nos es preciso intercalar unos metros en los que nada falta al pie para que se compense con un silencio, pongamos como sílabas finales las que exige la ley del mismo ritmo, de modo que, sin tropiezo del oído ni error en la medida, volvamos del final al principio; concediendo, con todo, a los poetas terminar de tal manera esos metros como si no fuesen a decir nada más, y, en consecuencia, poner al final impunemente una larga o una breve. Porque, en la unión continua de los metros, clarísimamente se sienten convencidos, por el criterio del oído, de que no deben poner como última sílaba sino la que es obligación poner por derecho y razón del mismo metro. Y esta unión continua tiene lugar cuando al pie nada falta, por lo que estemos obligados a hacer un silencio (*De musica IV. 2. 3*).

¹⁰⁸ Los gramáticos lo llaman alargamiento por posición.

Por tanto, la ley del ritmo es que en vistas a que haya concordancia entre el final del metro y el principio de siguiente metro se debe agregar un silencio largo o breve dependiendo de su necesidad con respecto a la igualdad numérica. Es decir, para que los metros consecutivos tengan la misma cantidad de tiempos, se agrega un silencio para completar dicha igualdad.

2.2.3 Los metros de los ritmos *pirriquios*, *yámbicos*, *trocáicos* y *espondiacos*

Ahora bien, con todo ello se entiende que los metros que se conformarán a partir de ritmo *pirriquio* serán como los siguientes teniendo en cuenta que pueden configurarse a partir de distintas cantidades de pies, por ejemplo, de tres *pirriquios*,

*Bonus erit amor,
anima bona sit:
amor inhahitat,
et anima domus.
Ita bene habitat,
ubi bona domus;
ubi mala, male.*

Bueno será el amor,
si el alma es buena:
el amor mora en ella,
y el alma es su morada.
Bien así él mora,
donde su morada es buena;
mal, cuando ella es mala.

Y de tres *pirriquios* y medio,

*Animus hominis est
mala bonave agitans.
Bona voluit, habet;
mala voluit, habet.*

El alma del hombre es
la que obra mal o bien.
Si quiere el bien, lo tiene;
si quiere el mal, lo tiene.

A ellos les siguen los metros de cuatro *pirriquios* completos,

*Animus hominis agit
ut haheat ea hona,
quihus inhahitet homo;
nihil ibi metuitur.*

El alma del hombre se esfuerza
por tener aquellos bienes
en los que more el hombre;
allí nada se teme.

Ahora con nueve sílabas breves,

*Homo malus amat et eget;
malus etenim ea bona amat,
nihil ubi satiat eum.*

El hombre malo ama y carece;
pues malo ama aquellos bienes
de los que nada le sacia.

Y de cinco *pirriquios*:

*Levicula fragilia bona,
qui amat homo, simi liter habet.*

¡Ligeros, frágiles bienes!
El hombre que los ama, a ellos se parece.

Con cinco *pirriquios* y medio:

Vaga levia fragilia bona Quien ama los bienes pasajeros
Qui amat homo, similis erit eis. frágiles, ligeros, a ellos se parece

Y con seis *pirriquios*:

Vaga levicula fragilia bona, Quien se prenda de bienes ligeros
Qui aiamat homo, similis erit pasajeros y frágiles, a ellos se parece

Ahora con seis *pirriquios* y medio:

Fluida levicula fragilia bona, ¡Ligeros, frágiles bienes!
quae aiamat anima, similis erit eis. El hombre que los ama, a ellos se parece.

Con siete *pirriquios*:

Levicula fragilia gracilia bona,
quae adamat animula, similis erit eis.

El alma pequeña que ama
bienes ligeros, frágiles, flojos,
a ellos se hará semejante.

Y de siete *pirriquios* y medio:

Vaga fluida levicula fragilia bona
quae aiamat animula, fit ea similis eis.

El alma pequeña que ama los bienes
pasajeros, flojos, ligeros, frágiles,
a ellos se hace semejante.

Finalmente, de ocho *pirriquios*:

Solida bona bonus amat, et ea qui amat habet.
Itaque nec eget amor, et ea bona Deus est.

Sólidos bienes ama el bueno, y los que ama posee.
Así ni su amor es pobre y Dios es su Bien (*De musica* IV. 3. 4).

De esta manera se han desarrollado todos los metros *pirriquios* posibles. Lo que indica la progresión de dichos ritmos y la posible modulación métrica que puede hacerse a partir de ellos.

A ellos seguirán los metros yámbicos, los cuales serían catorce. Y aunque se puedan sustituir y combinar sílabas breves por largas, Agustín solo se remite a ejemplificar los metros yámbicos puros, pues la sustitución puede realizarse con el mismo método.

Así, por ejemplo, los metros yámbicos podrían ser:

Bonus vir, beatus.
Malus miser, sibi est malum.

Bonus beatus, Deus bonum eius.
Bonus beatus est, Deus bonum eius est.
Bonus vir est beatus, videt Deum beate.
Bonus vir et sapit bonum, videns Deum beatus est.
Deum videre qui cupiscit, bonusque vivit, hic videbit.
Bonum videre qui cupit diem,
bonus sit hic, videbit et Deum.
Bonum videre qui cupit diem illum,
bonus sit hic, videbit et Deum illic.
Beatus est bonus, fruens enim est Deo;
malus miser, sed ipse poena fit sua.
Beatus est videns Deum, nihil cupit plus;
malus bonum foris requirit, hinc egestas.
Beatus est videns Deum, nihil boni amplius;
malus bonum foris requirit, hinc eget miser.
Beatus est videns Deum, nihil boni amplius vult;
malus foris bonum requirit, hinc egenis errat.
Beatus est videns Deum, nihil boni amplius volet;
malus foris bonum requirit, hinc eget miser bono (De musica IV. 4. 5).

Y los metros trocaicos serían, por ejemplo:

Optimi non egent.
Veritate, non egetur.
Veritas sat est, semper hoc manet.
Veritas vocatur ars Dei supremi.
Veritate factus est mundus iste quem vides.
Veritate facta cuneta quaeque gignier videmus.
Veritate facta cuneta sunt, omniumque forma veritas.
Veritate cuneta facta cerno,
veritas manet, moventur omnia.
Veritate facta cernis ista cuneta,
veritas tamen manet, moventur ista.
Veritate facta cuneta cernis optime,
veritas manet, moventur haec, sed ordine.
Veritate facta cuneta cernis ordinata,
veritas manet, novans movet quod innovatur.
Veritate facta cuneta sunt, et ordinata sunt,
veritas novat manens, moventur ut noventur haec.
Veritate facta cuneta sunt, et ordinata cuneta,
veritas manens novat, moventur ut noventur ista (De musica IV. 5. 6).

Y los espondíacos:

Magnorum est, libertas.
Magnum est munus libertatis.
Solus liber fit, qui errorem vicit,
Solus liber vivit, qui errorem iam vicit.
Solus liber veré fit, qui erroris vinclum vicit.
Solus liber veré vivit, qui erroris vinclum iam vicit.
Solus liber non falso vivit,
qui erroris vinclum iam devicit.

*Solus liber iure ac veré vivit
 qui erroris vinculum magnus devicit.
 Solus liber iure ac veré magnus vivit,
 qui erroris vinculum funestum iam devicit.
 Solus liber iure ac non falso magnus vivit,
 qui erroris vinculum funestum prudens devicit.
 Solus liber iure ac non falso securus vivit,
 qui erroris vinculum funestum prudens iam devicit.
 Solus liber iure ac non falso securus iam vivit,
 qui erroris vinculum tetrum ac funestum prudens devicit.
 Solus liber iure ac non falso securam vttam vivit,
 qui erroris vinculum tetrum ac funestum prudens iam devicit (De musica IV. 6. 7).*

Con estos ejemplos se tienen el desarrollo de los cuatro primeros metros: *pirriquo*, *yambo*, *troqueo* y *espondeo*.

Para ver los metros siguientes es suficiente con los ejemplos citados, pues aquellos siguen la misma regla que los anteriores. Y como ellos han generado catorce metros, que se convierten en cincuenta y seis, para los siguientes generarán muchos más. Así que mejor simplemente se mencionará en general su conformación.

En estos primeros cuatro ritmos: *pirriquo*, *yambo*, *troqueo* y *espóndeo*, en efecto, al ocupar el silencio la duración de un medio pie, el silencio no sobrepasa una sílaba. Pero en el *tríbraco*, se admite una doble división en el silencio, es decir, que puede durar el espacio de una sílaba breve o de dos, porque o comienza por una breve y termina por dos, o, al contrario, comienza por dos breves y termina por una. Por ello es inevitable que genere veintiún metros. Así, el primer metro del tríbraco comienza por cuatro breves y siguen dos tiempos de silencio, el segundo tiene cinco breves y un tiempo de silencio; el tercero, seis breves sin que hagamos silencio; el cuarto, siete breves, en el que también hay que hacer silencio de dos tiempos; el quinto, ocho breves y un silencio; el sexto, nueve breves y ningún silencio. Y así, añadiendo cada vez una sílaba, hasta que se llegue a veinticuatro, que son ocho *tríbracos*, se completan exactamente veintiún metros (*De musica* 7. 8). Agustín estima que con analizar y ejemplificar los cuatro primeros ritmos es suficiente.

Ahora, con respecto al ritmo *dáctilo* y al *anapesto*, se debe colocar una sílaba larga para tener un silencio de dos tiempos, porque la última sílaba es indiferente y porque el oído necesita para sí la duración de una última larga, aunque ésta sea una breve, cuando hay un espacio para su alargamiento. Además, porque si el oído percibe como larga la última breve cuando hay un silencio, no importa que después del dáctilo se ponga un troqueo o un espondeo (*De musica* IV. 8. 9).

Luego de haber analizado los ritmos *pirriquo*, *yambo*, *tribaco*, *espondeo*, *dáctilo* y *anapesto*, Agustín analiza los ritmos de cinco tiempos en adelante, los cuales son mejores en prosa. Esto es muy importante, pues el mismo Agustín señala que son más convenientes de ser usados en prosa. Y justamente este trabajo de investigación trata de relacionar estos ritmos con la misma prosa agustiniana que principalmente se desarrolla en *Confesiones*, pero que también se podría, con el adecuado análisis, confirmar que es usado en sus obras más importantes como *De Trinitate* y *De Civitate Dei* entre otras.

Así, con respecto al ritmo *baquio*, cuyo primer metro es de cuatro sílabas, una breve y tres largas, cuyas dos primeras pertenecen al baquio, mientras la última se une al comienzo del pie que puede vincularse al baquio, para que lo que a éste falta se haga presente en el silencio. Ahora bien, estos pies de cinco tiempos, como también los de siete,

no fluyen tan armoniosamente como los que se dividen en partes iguales o en la proporción de 2 a 1 y de 1 a 2. Pues hay mucha diferencia entre los movimientos *sesqui* y los movimientos iguales o multiplicados. Por esta razón, si con menor aprecio usaron los poetas estos pies, es decir, los de cinco y siete tiempos, con tanto mayor gusto los emplea la prosa (*De musica* IV. 9. 10).

Entonces, la proporción de los pies de cinco tiempos y los de siete es el elemento que puede fundar la composición de la prosa. Relacionar este análisis de los metros es sumamente relevante, pues Agustín está indicando con absoluta claridad que estos metros los usa la prosa. Por tanto, la escritura que podría haber hecho Agustín posteriormente, sobre todo en su *Confesiones* bien puede tener el matiz de composición, en ese sentido de cuidar las palabras en tanto significan, pero a la vez que concuerdan en armonía musical.

Esto puede verse con mayor claridad en el análisis de los siguientes metros: *laborat / magister / docens tar/dos*. Después de los tres pies está una sílaba larga que hace el comienzo de un crético, pie que puede unirse con el baquio. Y otro ejemplo donde se emplea tres tiempos: *labor nul/lus, amor mag/nus*. Aquí es posible que se puede poner una breve y una larga, que es el primer medio pie de un *baquio*, de la misma forma como se hizo con el *crético* (*De musica* IV. 10. 11). Así pues, es claro que a estos pies conviene la prosa.

Ahora bien, ¿qué puede ponerse después de un pie completo cuando el silencio suple lo restante en todos los pies que quedan? En primer lugar, lo que se ha dicho del baquio, puede decirse

también del peón segundo, y, por otro lado, después del crético cabe también poner una sílaba larga, o un yambo o un espondeo, de suerte que haya un silencio de tres tiempos, de dos o de uno. Y lo que se ha dicho de éste, le cae asimismo bien al peón primero y al cuarto (*De musica* IV. 10. 11).

Y después de un *antibaquio* conviene colocar una larga o un *espondeo*, por lo que también en este metro habrá un silencio de tres tiempos o de uno. Sucede la misma situación del *peón tercero*. Y donde quiera que aparezca el espondeo, también allí se puede colocar el *anapesto*.

Luego, después del *moloso*, en lo que atañe a su división, se puede poner una larga con cuatro tiempos de silencio, o dos largas con dos tiempos de silencio. Pero, como se ha visto, que con él pueden combinarse todos los pies de seis tiempos, después de él habrá también lugar para el yambo y quedarán tres tiempos de silencio.

Ahora, también para el *crético*, con un tiempo de silencio y, bajo el mismo supuesto, también lo habrá para el *baquio*. Mas si se divide en dos breves la primera larga del *crético* y la segunda del *baquio*, también habrá lugar para el *peón cuarto*. Con ello, lo que se dice del *moloso*, servirá igualmente para los demás pies de seis tiempos.

Por último, con respecto al *proceleusmático* se le debe considerar como a los demás pies de cuatro tiempos, a no ser que después de él se coloquen tres sílabas breves. Esto es lo mismo que si se colocara un *anapesto*, a causa de la última sílaba, que, por efecto del silencio, se suele tomar por larga.

En cuanto al *epítrito primero*, se le une bien el *yambo*, tanto como el *baquio*, el *crético* y el *peón cuarto*. Lo mismo ocurre respecto al *epítrito segundo* con un silencio de cuatro tiempos o de dos. Por otro lado, a los dos restantes *epítritos* siguen con toda corrección el *espondeo* y el *moloso*, de tal modo que se permite disolver en dos breves la primera larga del *espondeo* y la *primera* o la *segunda* del *moloso*. Por tanto, en estos metros habrá un silencio de tres tiempos o de un tiempo.

Con el *dispondeo*, si se ha colocado tras él un *espondeo*, el silencio tendrá que ser de cuatro tiempos; si es un *moloso*, el silencio durará dos tiempos, pudiendo libremente poner el lugar de la sílaba larga dos sílabas breves tanto en el *espondeo* como en el *moloso*, salvo la última (*De musica* IV. 10. 11).

En los metros con pies de seis tiempos el *yambo* es una mala terminación al *dicoreo*, el *espondeo* al *antipasto* porque "...se observa que el arsis y la tesis dividen el pie en dos partes, de suerte que, si hay en el centro una o dos sílabas, deben éstas unirse a la primera o a la segunda parte o dividirse en dos" (*De musica* IV. 11. 13). Así,

En efecto, creo ser te cosa manifiesta que hay pies sin sílabas centrales, como el pirriquo y los demás pies de dos sílabas; otros en los que el centro es igual en duración a la primera parte o a la última o a entrambas o a ninguna de las dos: a la primera como en el anapesto o en el antibaquo o en el peón primero; a la última como en el dáctilo o en el baquo o en el peón cuarto; a entrambas como en el tríbraco o en el moloso o en el coriambo, o en cualquiera de los jónicos; a ninguna parte como en el crético, en los peones segundo y tercero, en el diyambo, en el dicoreo, en el antipasto. En efecto, los pies que pueden dividirse en tres partes iguales, la parte central equivale en ellos a la primera y a la última: en aquellos, en cambio, que no admiten división, la parte del centro es igual o con la primera, o con la última, o con ninguna (*De musica* IV. 11. 13).

Esto nos debe conducir a ver que el *yambo* con un silencio se une mal al *dicoreo*, porque el centro de este pie no es igual ni a la primera parte ni a la última y por ello está en desacuerdo con el *arsis* y la *tesis*. Asimismo, se puede notar que la igualdad como criterio se mantiene a lo largo del análisis de los ritmos. También se entiende esto respecto al *espondeo*, que no puede colocarse con un silencio después del *antipasto*. Y así, también por la misma razón, no se puede poner después del *epítrito segundo* un *yambo* seguido de un silencio; pues también en este pie ocupa el *yambo* el lugar central, de tal manera que ni equivale a los tiempos de la primera parte ni a los de la segunda (*De musica* IV. 12. 14).

Finalmente, aunque sean menos armoniosas dichas combinaciones comparadas con aquellas combinaciones que son semejantes, no son del todo desagradables sino más bien dan un cierto gusto para el oído.

Pero ¿qué tiene de importante todo esto? Y es que para componer los metros no solamente es necesario un deseo o una idea que quiere expresarse simplemente, sino que dicha idea que se expresa se completa a través de la armonía de los metros. Es decir, la modulación muestra algo más con la concordancia métrica. No es que de deje de lado el signo mismo y lo que la razón entiende, pero esta lo hace de forma más plena con la armonía métrica.

2.2.4 Reglas para medir los metros e intercalar los silencios

Ahora bien, para regular la medición de los metros, Agustín expone algunas reglas que a continuación se verán para poder combinarlos:

Entonces, con respecto a los siguientes versos,

Triplíct vides ut ortu
trivias rotetür ígnls

, suenan armoniosamente, pero ¿cómo se puede encontrar su orden? ¿por qué suenan bien si no se encuentra la manera en que están ordenados? ¿Cómo el orden contribuye al sonido y a la expresión? Si al principio se coloca un *pirriquio* o un *anapesto* o un *peón*, no armonizan con los que les siguen, que son un *crético* después de un *peón tercero*, de manera que la última sílaba es larga, la cual el *crético* no rechaza que se coloque a continuación. Ahora, este metro no podría constar correctamente de tales pies si no es intercalando un silencio de tres tiempos. Sin embargo, aquí no aparece silencio alguno, ya que su repetición llena de encanto el oído (*De musica* IV. 13. 16). Entonces, cuál sería un orden de concordancia adecuado. Para ello, Agustín establece ocho reglas de ordenamiento y combinación de los pies en el metro:

Regla primera: pie incompleto al inicio y al final del metro

Esta regla dice que, si el metro del ejemplo arriba expuesto debe empezar por un pirriquio, en seguida puede medirse un dicoreo, y después un espondeo que completaría los dos tiempos del pirriquio que hay al principio. Asimismo, al comienzo también puede ir un anapesto, y luego colocarse un diyambo, de modo que la sílaba larga final estaría unida a los cuatro tiempos del anapesto de manera que complete los seis tiempos que corresponden al diyambo. Así, las subdivisiones de los pies no solo se pueden colocar al inicio sino también al final de los metros.

Regla segunda: comienzo del metro por un pie incompleto y terminación en pie completo

Si en del ejemplo se quita la sílaba larga para obtener *Segetes meüs labor*, se nota un silencio de dos tiempos; pero eso ocurre si mide un dicoreo completo en este metro. En cambio, si se midiese un diyambo y se colocara al principio un anapesto, al comienzo ya se tendría cuatro tiempos; y los dos tiempos que faltan reaparecerían en el silencio final. Por tanto, un metro puede empezar por una parte del pie y terminar por un pie completo, pero nunca sin un silencio.

Regla tercera: el silencio antes del final del metro

Para explicar esta regla se analizará de qué pies puede estar compuesto el siguiente metro:

*Iam satis terris rívís atque dirae
grandiriis mslt Pater et rübente
dexterá sacras iacülatiis arces¹⁰⁹*

así se puede poner al principio un *crético* y medir otros dos pies cada uno de seis tiempos, un *jónico mayor* y el siguiente un *dicoreo*; y hacer un tiempo de silencio que se une al *crético* para completar los seis tiempos. Sin embargo, cuando el *dicoreo* está al final y queda aún el silencio, la última sílaba, que es breve, se toma como larga. Entonces, no conviene poner un *dicoreo* al final, salvo que no le siga un silencio antes de empezar otra vez, para que ya no deje oír un *dicoreo*, sino un *epítrito segundo*. Por tanto, el metro suena bien cuando se hace un silencio después de las tres primeras sílabas; pues así nada falta al final. Con esto se puede entender que el silencio no solo puede hacerse al final del metro, sino también que sea necesario (*De musica* IV. 14. 19).

Regla cuarta: el silencio del principio y del final equilibra la terminación

Si en caso falta algún tiempo a los dos pies incompletos, puestos al principio y al fin, puede ser compensado solamente por el silencio del final si su duración es tal que no sobrepase un medio pie, como son estos dos versos:

*Silvae laborantes, géluque
flumina constiterínt acuto*

En efecto, el primer metro comienza por un antibaquio, después pasa a un moloso y termina en baquio. Por tanto, hay dos tiempos de silencio: si se le da uno de ellos al baquio y el otro al antibaquio, se tendrán siempre seis tiempos completos. El segundo verso comienza por un dáctilo, luego viene un coriambo y termina por un baquio. Por tanto, se deberá hacer un silencio de tres tiempos de entre los cuales uno será para el baquio y los otros dos al dáctilo para que entre todos hagan seis tiempos (*De musica* IV. 14. 20-21).

¹⁰⁹ HORACIO, *Carnt.*, 1,2-1,3. “Estos tres primeros versos de estrofa sáfica aparecen, con el adonio, con este mismo libro (17,35) para indicar una combinación de metros desiguales. «Asaz de nieve y de cruel granizo lanzó el Padre a la tierra, e hiriendo con brazo encendido las colinas sayadas (aterró la ciudad)». De acuerdo con su teoría sobre el silencio, San Agustín mide el endecasílabo sáfico como estructuras de seis tiempos. Hoy lo vemos como un verso formado por una estructura acéfala propia de la lírica eólica, precedida y seguida por un crético y baquio, respectivamente. Tradicionalmente se llama a estos versos *logaédicos*, por la combinación del dáctilo irracional con pies de tres tiempos, si no aceptamos el coriambo como núcleo de la lírica eólica” (*De musica. IV, 13, 17*, nota al pie).

Entonces se da el tiempo que falta al último pie para completarlo. Así, en el metro citado: *flumina constiterint acuto*, al faltar tres tiempos para completar los grupos de seis, se les puede completar por medio del *yambo* o del *tríbraco*, porque todos ellos tienen tres tiempos. Sin embargo, de ningún modo por medio de un *coreo*, cuya primera sílaba es larga y la última breve, porque primeramente debe oírse sonar lo que falta al baquio final, es decir, una breve, no la larga que falta al dáctilo inicial. Se verifica ello con los versos siguientes:

Flumina constiterint acuto gelu.

Flumina constiterint acute gélida.

Flumina constiterint in alta nocte

Los dos primeros se repiten en armonía, pero no el tercero (*De musica* IV. 14. 22).

Regla quinta: una larga no compensa dos breves

Igualmente, cuando a cada uno de los pies incompletos faltan los tiempos correspondientes, para completarlos no pueden reducirse los tiempos a una sola sílaba, porque no conviene que lo que debe darse por separado, se dé junto. Por esta razón, en el metro: *Silvae laborantes, geluque*, si se añade al final una sílaba larga en lugar del silencio, por ejemplo, *Silvae laborantes gelu duro*, no suena agradablemente, pero si se dice: *Silvae laborantes gelu et frigore*, si lo hace (*De musica* IV. 14. 22).

Regla sexta: el pie incompleto más largo debe ir al final

Asimismo, cuando hay dos pies incompletos en un metro, no se debe colocar al principio uno de mayor tiempo que el del final, porque también esto lo rechaza el oído, como cuando se dice: *Optimum tempus adest tandem*. De esa forma, si el primer pie es un *crético*, el segundo un *coriambo* y el tercero un *espondeo*, para que así se haga un silencio de tres tiempos: dos de ellos se deben al último *espondeo* para complementar seis tiempos, y uno al *crético* inicial. Pero si se recita: *Tandem tempus adest optimum*, intercalando la misma duración de un silencio de tres tiempos, su sonido es agradable. Por lo cual, o bien es necesario que el pie incompleto en el final tenga la misma duración que existe al principio, como: *silvae laborantes, geluque*, o bien debe ser más corto al principio y más largo al final, como: *flumina constiterint acuto*. Y esto porque la concordancia se gesta en la igualdad (*De musica* IV. 14. 23).

Regla séptima: la relación del silencio intercalado con el final

De todo lo dicho se deduce también, dice Agustín, que cuando los pies se colocan incompletos, si se intercala un silencio en dos lugares; es decir, antes del final y al final, entonces se debe hacer, antes del final, un silencio de tanta duración como aquel que falta al último pie. Por otro lado, al final se debe hacer otro silencio de igual duración, de la misma manera como falta al primer pie; porque el medio tiende hacia el fin, mientras que del fin hay que regresar al principio.

Por todo ello, se ve que el metro puede también comenzar por dos pies incompletos, si la duración conjunta de ambos no es inferior a lo que podría ser un pie y medio. Ello porque se pueden colocar dos pies incompletos cuando lo que falta a ambos no supera en duración un pie y medio, por ejemplo: *montes acutí*. En ese sentido, este metro o bien se colocan tres tiempos de silencio al final, o bien un silencio sólo después del *espondeo* y dos al final (*De musica* IV. 14. 24).

Regla octava: observar la cantidad del final

La octava regla en esta ciencia métrica como la llama el autor es la siguiente: cuando se hace un silencio antes del final, la palabra no debe terminar con una sílaba breve para que no la perciba el oído como una larga, con un silencio después. Así, en este metro: *Montibus acutis*, no se puede hacer un silencio de un tiempo después del *dáctilo*, como sí se puede hacer después del *espondeo*, para que no se perciba ya un *dáctilo*, sino un *crético*. De este modo, parece que este metro no está compuesto de dos pies incompletos sino de un *dicoreo* completo y de un *espondeo* final, con un silencio de dos tiempos al final (*De musica* IV. 15. 25- 26).

Regla novena: sobre el lugar del silencio

En el caso de un pie incompleto colocado al principio, o se le da ahí mismo, es decir, en el comienzo lo que le falta por medio del silencio en compensación, como en este caso: *lam satis tennis nivis atque dirae*, o bien al final, como en *Segetes meus labor*. En cambio, a un pie incompleto colocado al final, o se le complementa con el silencio en ese mismo lugar, como indica este ejemplo: *Ite igitur Camoena*, o bien en algún lugar del centro, como en éste: *Ver blandum viget arvis, adest hospes birundo* (*De musica* IV. 15. 27).

Entonces, para dividir los metros de diversas maneras Agustín pone nueve reglas de cómo se deben usar los silencios para que la división no pierda armonía. Así, cuando se colocan silencios en los lugares centrales, los tiempos que faltan se deben restituir al final o en los mismos lugares en que ocurre el silencio. Sin embargo, no siempre es necesario poner el silencio en el centro del metro, sobre todo cuando se puede medir de otra manera (*De musica* IV, 15, 28). Y, se puede decir después de los ejemplos que, en los metros se intercalan silencios, unos necesarios, otros a

libre voluntad; los necesarios, precisamente, cuando falta algo que complementar a los pies; los libres, en cambio, cuando los pies son completos y perfectos (*De musica* IV. 15. 28).

Ahora bien, finalmente no puede haber silencios de más de cuatro tiempos. Y, en consecuencia, si se interrumpe un texto con silencios para hacer después del primer pie tiempos de silencio iguales a un segundo pie igual, no hay que hacer esto ilimitadamente. Sin embargo, está permitido extender el metro a un número regular de tiempos, como en este caso: *Nobis verum in promptu est, tu si verum dicis* (Captamos la verdad rápidamente, si tú dices la verdad). Se puede colocar cuatro tiempos de silencio después del primer espondeo y otros cuatro después de los dos siguientes; pero después de las tres palabras finales no habrá silencio alguno, pues ya se han acabado los 32 tiempos. Sin embargo, “es mucho más adecuado, y de alguna manera más justo, o que el silencio se haga al final solamente, o también en el centro y en el fin, lo cual puede hacerse restando un pie, para que resulte así: *nobis verum in promptu est, tu dic verum* (Captarnos la verdad rápidamente, tú di verdad)” (*De musica* IV. 15. 29).

Y ésta es la regla que debe guardarse también en los metros formados de otros pies, a saber: hay que suplir lo que falta con silencios, sea al final o en el centro, para que los pies sean completos; pero no es necesario hacer un silencio más largo que aquella parte del pie que ocupan el arsis y la tesis. Por lo demás, está permitido llenar con silencios facultativos tanto partes del pie como pies enteros, como hemos mostrado en los ejemplos aducidos antes. Y quede hasta aquí tratado el método de intercalar silencios (*De musica* IV. 15. 29).

Con estas reglas, entonces, se ve lo importante que era para Agustín medir las palabras en metros para que haya concordancia y pensar en qué orden van a ir los pies para establecer adecuadamente los tiempos. Así, el balance y la compensación eran centrales para elaborar la combinación de los metros posibles. Dicha compensación, como se ha visto, es realizable con los silencios; es decir el hecho de intercalar los silencios también sería una suerte de modulación dentro del esquema musical. Incluso en los metros de seis tiempos usados ampliamente en la prosa como el mismo Agustín dice. Por es totalmente comprensible que Agustín exponga sus pensamientos bajo una consciencia de composición, pues piensa que la musicalidad está detrás del orden matemático del mundo. Así queda demostrada la tesis, puesto que la escritura de Agustín estaba delicadamente pensada en términos musicales, la cual sería, entonces, una modulación poética musical. Esto permite tener una herramienta más que ayude a articular el pensamiento de Agustín como un bello poema o una pieza de arte compuesta a partir de sus experiencias y pensamientos, y por supuesto su idea de Dios. Puesto que, si la música está en la base de su discurso con la noción de modulación, entonces las aparentes contradicciones en sus pensamientos, y las críticas de sus detractores solo rebotarían ante la potencia de un arte mucho

más magnífico del que ellos siquiera podrían imaginar. Él mismo cuenta la importancia que tenía la modulación en su experiencia de conversión:

No obstante, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cantos de la iglesia en los primeros tiempos desde que recuperé la fe y también lo mucho que todavía ahora me conmuevo, no con el canto sino con las cosas mismas cantadas cuando se entonan conjuntadas y armónicas como una sola voz y con muy apropiada modulación, reconozco de nuevo la gran ventaja de este uso establecido (*Confesiones* X. 33. 50).

Por tanto, la apropiada modulación irradia una potencia tal que eleva por encima de lo lógicamente comprensible con la música transmitiendo una parte enigmática de la verdad que solo puede ser transmitida con ayuda de la fuerza de la música que junta razón y emoción. Y es muy importante atender también a la palabra “apropiada”, pues no se trata de abandonarse a la pasión del sentimiento ni a la rigurosidad de la razón sino más bien de moverse entre ellos de manera suave, ordenada y armónica. Esa misma apropiada, medida modulación está presente también en su estilo discursivo, que sería con todo un canto. Por ello, el canto de Agustín articula y traspasa sus pensamientos haciendo que podamos no solo entender sino sentir y acompañarlo en el tiempo de su presente con nuestro presente, aunque estemos en tiempos distintos. La música actualiza el tiempo, lo trasciende y transmite lo que una vez fue hacia lo que puede ser. La música, entonces, no va en contra de que la verdad sea expresada con esta estructura, sino que más bien corresponde al orden racional.

2.2.5 Los poetas y las reglas de combinación de pies

Dice Varro que los poetas fueron aquellos que crearon expresiones, dando nombres a las cosas, cambiando las inflexiones y percibiendo y articulando el significado. De acuerdo a ello Varro escribió:

Los Poetas dicen que una ardiente semilla cayó del cielo al mar y que Venus nació de la espuma, de la mezcla del fuego y humedad; entonces los poetas dicen que la energía, *vis*, del fuego y humedad es aquella de Venus. Aquellos nacidos de esta *vis* tienen vida, *vita*, así como Luicilius escribió:

Energía es vida, *ves*, y nos hace hacer todas las cosas

*Vis est vita, vides, vis nos facere omnia cogit*¹¹⁰

¹¹⁰MackCormack 1998: 53.

Es así que, una vez que se ha hablado sobre la combinación de pies; es decir de cómo deben entre sí combinarse de acuerdo a las reglas explicadas, veamos ahora sobre la unión de los metros mismos; para luego discutir sobre los versos. Esta unión de los metros constituye un avance en la modulación, es decir, es un paso más en la estructura de la composición de las palabras para establecer un lenguaje discursivo que considera a la música.

Por ello, ahora se analizarán los metros y su estructura de manera racional. Agustín comenta que toda clase de metros que han usado los poetas, han sido creados con reglas y como se han establecido en base a la razón, no se deberían cambiar; sin embargo, es posible hacer variantes de acuerdo también a la razón y sin perjudicar su belleza sensible.

Entonces, el conocimiento del arte de combinar los metros no se transmite por el arte, sino por la tradición; por ello sería una cuestión de fe más que de ciencia. Por tanto, no puede saberse qué poeta de Falerio compuso estos metros, sino solo creerlo porque se lee.

*Quando flagella ligas, ita liga,
Vitis et ulmus uti simul eant*¹¹¹

Sin embargo, lo que le concierne a la ciencia es ver de qué y cuántos metros están compuestos los versos. De esa forma si se piensa que aquel metro consta de tres dáctilos y de un pirriquo final, se ignorará la música que lo ha creado al no percibir el hecho de que no se puede colocar un pirriquo después de un dáctilo. En cambio, si se es entendido en la música, como la razón enseña, se entenderá que el primer pie en este metro debe ser “un coriambo, el segundo un jónico con una sílaba larga disuelta en dos breves, el último un yambo al que siguen tres tiempos de silencio” (*De musica* IV. 16. 31).

Con todo, sin embargo, los poetas establecieron ritmos invariables, y aunque sería posible hacer distintas combinaciones, Agustín respeta la autoridad de aquellos. Además, la razón enseña cómo se forman algunos metros invariables, es decir, en los que es obligatorio no introducir cambios, como el metro arriba citado, y también enseña cómo son aquellos otros metros que admiten variación como: *Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano*. En el cual se permite

¹¹¹ «Cuando ates los pámpanos, átalos de modo / que la vid y el olmo vayan juntos». A estos versos seguían otros dos: «*Nam nisi sint paribus fructicibus / umbra necat teneras Amineas*» (Porque si no son sus tallos iguales, la sombra mata las tiernas cepas de Aminea [vino Falerno de Campania]). Versos atribuidos a Septimio Sereno, poeta del tiempo de Vespasiano, cultivador del poema *jalisco* con temas del campo. San Agustín se separa de sus contemporáneos en la medición de este verso, que considera compuesto no de dáctilos más pirriquo, sino de coriambo, jónico con disolución de una larga, más un yambo seguido de un silencio de tres tiempos.

colocar en cualquier lugar un anapesto por un espondeo. Pero, presenta, además, otros metros que no son enteramente invariables ni totalmente variables, como en esta combinación:

*Pendeat ex humeris dulcis chelys,
"Et números edat varios, quibus
Assonet omne virens late nemus,
Et tortis errans qui flexibüs¹¹²*

En los cuales se pueden poner en cualquier lugar tanto espondeos como dáctilos, excepto en el último pie, el cual se coloca un dáctilo a gusto del autor. Por tanto, en estas tres clases de metros se ve que la autoridad tiene alguna importancia (*De musica* IV. 16. 32). Así, los poetas establecieron una serie de reglas que guían a la composición de los metros para que estos sean adecuados.

Primera regla sobre combinación de pies

En primer lugar, las partes de los pies que se dispongan de modo disonante después de pies fijos, con un silencio, se combinarán mal si se colocan después de otros pies con los que se combinen los primeros. Porque cuando se unen pies que son entre sí combinables, se deben unir al final aquellas partes de pie que concuerdan con todos los colocados en aquella serie (*De musica* IV. 16. 33).

Segunda regla: un espondeo excepcional

Es interesante ver el caso del espondeo, ya que *no* puede ponerse al final, pues si se combinan estos versos: *timenda res, iam timere noli* o si se añade otro pie en cualquier lugar del metro, como: *vir fortis, timenda res, iam timere noli* o *timenda res, vir fortis iam timere noli* o también así: *timenda res, iam timere vir fortis noli* se puede notar que son disonantes; debido a que como el diyambo puede también ser marcado en su *ictus* en la proporción de uno a dos, y el dicoreo de dos a uno; entonces el espondeo sería igual a la parte doble de ellos. Sin embargo, el diyambo lo atrae hacia el principio y el dicoreo hacia el final, por ello resulta una cierta discordancia (*De musica* IV. 17. 33).

¹¹² “*Que cuelgue de tus hombros la dulce lira / y haga brotar sus ritmos variados con que I resuene largamente el bosque todo florecido I y (el río) que vagoroso por torcidas vueltas...*” En estos metros se aprecian tetrametros dactílicos con sustituciones espondeicas, atribuidos al comediógrafo L. Pomponio (ca. 90 a.C), cultivador con Nevio de la comedia atelana (*De musica* IV. 16. 34).

Regla tercera: el caso del antipasto

En el caso del antipasto¹¹³, solo con el diyambo como fin de metro hay concordancia, pero no en combinación con otros metros. Y si se une con el dicoreo, por la naturaleza del mismo dicoreo también habrá concordancia. Sin embargo, si se une el antipasto a otros pies de seis tiempos, entonces tendría su primera media parte común con el diyambo, debido a que ambos empiezan por una breve y una larga. Pero el antipasto tiene la segunda media parte común con el dicoreo, pues ambos terminan en una larga y una breve. Por tanto, si el antipasto se usa solo, entonces puede ir al final del metro un yambo como primera media parte suya. O en todo caso, en compañía del diyambo, con el que tiene también esa parte común. Así también, lo mismo pasaría con el dicoreo (*De musica* IV. 17. 34).

Ahora bien, en lo que respecta a la unión de los metros, Agustín remarca que basta que los metros seguidos estén de acuerdo en el *ictus* rítmico, es decir, que coincidan en el *arsis* y en la *tesis*. Y son diversos, en primer lugar, en la cantidad, como cuando se unen mayores a menores, como son los siguientes; por ejemplo:

lam satis tenis nivis atque dirae
Grandinis misit Pater, et rubente
Dextera sacras iaculatus arces,
Terruit urbem

Se puede apreciar que el cuarto metro está compuesto por un *coriambo* y por una sílaba larga, y es más pequeño que los tres anteriores que son iguales entre sí (*De musica* IV. 17. 36). En segundo lugar, existen metros diversos por los pies:

Grato Pyrrha sub antro,
Cui flavam religas cotnam.

El primero de estos dos versos consta de un *espondeo*, de un *coriambo* y de una última sílaba larga que faltaba al *espondeo* para completar los seis tiempos. El segundo verso se compone de un *espondeo* y de un *coriambo* y de dos sílabas breves al final, que completan los seis tiempos

¹¹³ La manera de combinar el antipasto era uno de los temas más discutidos entre los metrologos, como muestra San Agustín. Los ejemplos siguientes, con *potestate*, ponen de relieve lo admisible y lo rechazable

con el *espondeo* inicial. Por lo tanto, estos metros son iguales en los tiempos, pero tienen alguna diversidad en los pies.

Además de ello, otra diferencia en estas series de metros es que unas se combinan de modo que no se les intercalen silencios, como son los ejemplos inmediatamente anteriores; y otras a las que se le debe poner algún silencio para su mejor armonía, como en estos versos:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
Silvae laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto¹¹⁴

Pues “los dos primeros exigen un tiempo de silencio al final, el tercero dos, el cuarto tres. Pero si se les une pasando del primero al segundo, obligan a que haya un tiempo de silencio; dos, del segundo al tercero; tres, del tercero al cuarto” (*De musica* IV. 17. 36). Además, si se regresa del cuarto al primero, se deberá hacer un tiempo de silencio. Y la manera que hay de volver al primer metro es la misma que la de pasar a otra combinación igual. Así, Agustín cuenta que llaman los latinos *circuitus* a esta clase de combinaciones, las que justamente que en griego se denominan *períodos*. Por tanto, “el período más corto no puede constar de menos de dos miembros, es decir, de dos metros, ni quisieron que sea mayor que aquel que llega hasta cuatro miembros” (*Ibidem*)¹¹⁵.

Finalmente, Agustín comenta que hay innumerables clases de metros y que, si se añaden todas las maneras de intercalar silencios, y toda la combinación de pies, y toda la disolución de la larga, y quisieras calcular el número total de metros, brota una de tales proporciones, que acaso no haya nomenclatura suficiente (*De musica* IV. 17. 37).

¹¹⁴ HORACIO, *Carm.*, 1,9-1,4: «Ves cómo el Soracte se alza resplandeciente de espesa nieve, ni ya los bosques fatigados aguantan su peso, y en hielo punzante quedaron los ríos detenidos». La estrofa fue una bellísima invención de Alceo (siglo vi a.C). Fue la estrofa que más empleó Horacio en sus *Carmina*. Una estrofa extraordinariamente eficaz para la reflexión y ponderación, en la combinación de dos endecasílabos alcaicos, un eneasílabo y un decasílabo que termina en ritmo dactílico trocaico. Los anteriores versos del párrafo 35 son del mismo Horacio, en *Carm.*, I 5,3-4: «En deliciosa gruta, Pirra, / ¿para quién trenzas tu rubia cabellera?» Se trata del tercer y cuarto verso (ferecracio y gliconio) de la tercera estrofa asclepiadea.

¹¹⁵ Se puede, pues, llamar bimembre al más pequeño, trimembre al central y cuatrimembre al último. Los griegos, efectivamente, los denominan *dicolon*, *tricolon*, *tetracolon* (*De musica* IV. 17. 36).

Por tanto, con todo esto, Agustín muestra que hay una serie de formas de componer los metros según las distintas reglas; y de acuerdo con ello, armonizar en medida la serie de metros enlazados por el ritmo. De esta forma existe una lógica musical que determina la composición de los metros que según el ritmo que se tome devendrá en distintas posibilidades para los metros siguientes. Se evidencia, pues la modulación discursiva musical en Agustín que toma en cuenta la combinación de los pies métricos para una concordancia entre la razón numérica que se establece por la armonía y la pasión que se afecta por la resonancia de aquella armonía en el alma. Con ello, queda sustentada la tesis evidenciando la importancia de la música como aspecto fundamental en el pensamiento de Agustín.

2.3 El canto de Agustín

En este subcapítulo se tratará de comprender la intención y la forma de la escritura de Agustín principalmente en sus *Confesiones* como lugar del arte de su discurso que emplea no solo significado sino signos musicales que a la vez poseen y expresan también significado.

La última parte de la modulación musical que comenzó con el análisis del ritmo, culmina con la creación del verso. Así veremos en esta parte cómo se origina el verso, cuál es su composición y de qué manera se emplea en los escritos agustinianos.

2.3.1 La influencia de los poetas

Agustín perteneció, fue educado y formado en y por una cultura donde el arte de la elocuencia había sido el fin al cual todas las disciplinas de la educación se dirigían. En esa época el hombre debía estar instruido en las artes liberales y en la gramática para poder llamarse educado. Y más aún, un rétor, como lo fue él, que además incluso debía conocer de historia, leyes y filosofía. Un hombre tal fue capaz de subvertir con ayuda de aquellas artes, como dice Harrison, las reglas del discurso elocuente, por lo cual también fue respetado por los hombres de su tiempo. Siendo rétor no sería extraño que tomara a la medición del tiempo y a la armonía como parte esencial en la forma que pudo tener de elaborar sus discursos¹¹⁶. Lo cual se refleja en su retórica, gramática, pero también como vemos en esta tesis, en su música que vendría a ser la modulación que incluso comprendería a la retórica y a la gramática en ella misma; pues es la música la que aparece antes que aquellas artes del discurso y que podría decirse que las constituye en base al número, al ritmo y a la modulación. Por tanto, la educación de Agustín refleja su relación con la palabra de los poetas siendo el también una especie de poeta, maestro en el arte de composición de la palabra

¹¹⁶ Harrison 2005: 68.

En su educación, primero en Tagaste y luego en Madaura, Agustín fue preparado en la gramática donde influenciado y marcado profundamente por los poetas Salustio, Terencio y, en especial, por Virgilio¹¹⁷ a quien cita no pocas veces en no pocas obras especialmente en el *De musica*. Ya luego, en Cártago, fue instruido en el arte de la retórica, el cual aprecia en su forma y lógica, en su estructura lógica y estética, pero que critica en cuanto a sus usos y contenidos que llevaba¹¹⁸. Como lo expresa en sus Confesiones: “No acuso a las palabras mismas, que son como vasos escogidos y preciosos, sino al vino del error que en ellos nos vertían maestros ebrios” (*Confesiones* I. 16, 26).

Así, entonces, aquella influencia de Virgilio, puede apreciarse en su forma de escribir, la cual revela claramente la cultura literaria clásica; además de su pensamiento particular imbuido también de esa cultura. Por ello, son tan importantes las reglas de la retórica que aplica de manera natural se presenta usando figuras, alegorías, metáforas, antítesis y pies rítmicos en sus oraciones¹¹⁹. Es así que, sus palabras son nacidas de la modulación rítmica musical y convertidas en un lenguaje formado y compuesto en armonía a partir de los signos que reflejan su pensamiento que no solo señalan la armonía de lo que ellos mismos son, sino que apuntan a algo fuera de ellos y que los funda. Así, el ritmo musical está en la misma esencia del discurso agustiniano que configura una realidad mucho más completa y amplia que la más básica realidad puramente semántica.

La música podría representar la conexión entre la retórica y la estética en el discurso agustiniano, conexión que muestra una confluencia natural en la cultura clásica, pero más aún en el estilo de Agustín. Y aunque parezca que él mismo condena ese aspecto, en realidad no es así. No es condenable por sí mismo sino en tanto se busque solo por sí mismo para satisfacer un simple placer superficial. A la vez también admite que para que la retórica sea realmente retórica debe tener una dimensión estética; pues debe encantar el oído en orden a mover la mente y el corazón, para atraer la atención del oyente que busca entendimiento, de modo que dé su asentimiento a lo escuchado¹²⁰. Entonces, si la retórica busca mover, y es movimiento a través de la palabra, entonces se compone de antemano de la modulación misma que es movimiento armónico; es decir, música.

¹¹⁷ Bacigalupo 2011: 34.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Harrison 2005: 68.

¹²⁰ *Ídem*. 71.

Sin embargo, como se dijo, hubo un poeta que influyó a nuestro rétor de manera especial, y fue el gran Virgilio. El renombrado poeta de Roma y de los romanos, admirado por muchos, el Cisne de Mantua inspiró particularmente al joven Agustín; pues la misma forma de escritura agustiniana refleja una semejanza a la del poeta romano. Es decir, su estilo tenía de cierta manera la marca del Cisne de Mantua. Así lo comenta MacCormack cuando dice que aquella larga relación entre el poeta romano y el obispo cristiano es testimoniada en la memoria de las personas que vivieron en aquella cultura oral donde los textos eran hablados y por ello sonaban y eran escuchados, profundamente y tenazmente en la mente y en el alma¹²¹.

Y a pesar de ser cristiano, Agustín, así como Lactancio, consideraba a los versos de Virgilio sumamente aleccionadores no solo como poesía sino como una especie de revelación. Incluso propios argumentos estaban relacionados con los del Cisne de Mantua. Con respecto a ello, MacCormack comenta que los pasajes que cita de Virgilio se convirtieron en el fundamento para una nueva estructura, justo como las columnas y capiteles de los antiguos templos y edificios públicos estaban siendo rehusados para la construcción de templos cristianos en el tiempo de Agustín¹²².

Esto tampoco es una simple usurpación o reemplazo o imitación, sino más bien una reinterpretación de los versos hacia un nuevo entendimiento cristiano. Pero, además, también es una especie de posible confirmación de una verdad común; pues si Cristo era la Verdad y Virgilio hablaba con cierta verdad, entonces no podía hablar de otro sino del Cristo. Y ello es posible de ser pensado, porque en Cristo y en los versos del poeta yace la música que con la armonía relaciona signo y número, lo que configura la realidad de la palabra. Y si Cristo, además, es la Palabra de Dios y Virgilio es un maestro de la palabra humana, entonces la clave está en la misma palabra que es expresada bellamente. Sin embargo, esto representa también un problema, porque no toda palabra bella es de Cristo, aunque sea bella por el exterior¹²³.

Así pues, Virgilio ha sido inspiración no solo de Agustín sino de muchos por siglos, por ello el poeta Marcial dice:

¹²¹ MacCormack 1998: 2.

¹²² Idem. 37.

¹²³ Este nos lleva a pensar sobre un problema ulterior que es el problema del mal pensado como la fealdad que se oculta en el rostro de la belleza. Pero aquel tema es muy vasto y daría paso a una investigación mayor que no pretende abarcar esta tesis, pero sí tal vez señalar.

Cuan pequeño es el espacio
que contiene al inmedible Virgilio¹²⁴

E incluso en su libro *De Doctrina Christiana*, comenzado en el 396 d.C., el cual pretendía estudiar la Biblia desde el conocimiento humano, aún desde ese otro contexto, no dejó de lado ni se olvidó de Virgilio, como comenta en el *De Trinitate* y donde lo cita con respeto. Y aludiendo al poeta romano, explica que la Trinidad del Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo es en cierto sentido inteligible para los seres humanos porque es reflejada en la creación de la mente humana, pues Dios creó al hombre a su imagen. El punto, entonces, es que hay una forma de memoria que reside en el presente. Cualquiera que diga que la memoria no es de las cosas en el presente debería darse cuenta de cómo esto es expresado en las cartas seculares donde más atención estaba puesta a la perfección de las palabras que a la verdad de las cosas.

Ulises de Ítaca no soportaría aquella afrenta
Y en tal amenaza no se olvidaba de sí mismo¹²⁵

Cuando Virgilio dice que Ulises no se olvidaba de sí mismo, no podía referirse a otra cosa más que a lo que él recordaba de sí mismo pues ¿qué otra cosa podría significar que se recordaba?¹²⁶

Por tanto, los poetas, la poesía y, en especial, Virgilio eran importantes para Agustín, no solo por lo que decían sino por cómo lo decían hallándose en su forma la estructura armónica de los números. Con ella, creaban y comunicaban emociones. Esa importancia puede verse reflejada en el estilo de Agustín al usar el lenguaje.

2.3.2 Sobre el verso

En ese sentido, en esta parte se estudiará el significado y el origen el verso para poder entender las implicancias del mismo en la prosa rítmica de Agustín; la cual, como veremos luego, por lo menos en sus *Confesiones*, se puede apreciar un aspecto, así como retórico, musical. Para sostenerlo como hipótesis, en primer lugar, veamos la definición y la diferencia entre los ritmos que tienen un límite fijo, es decir, los metros, "...hay unos en los que no se tiene cuenta de una división (cesura) hacia el medio, otros en los que ésta se da cuidadosamente, también había que

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *De Trinitate* XIV 11. 14. Citando la *Eneida* III 6 28-9.

¹²⁶ MacCormack 1998: 71.

hacer notar esta diferencia con nombres. Por esto, aquella clase de ritmo, donde no se tiene presente esta regla, se ha llamado propiamente *metro*, y cuando esto tiene lugar, los antiguos lo denominaron *verso*” (*De musica* V. 2. 2).

Ahora para comenzar este estudio del verso debemos hacerlo “...teniendo el oído por mensajero, por guía la razón” (*De musica* V. 2. 2); para finalmente entender que los antiguos establecieron estas leyes que se hayan “enteras y perfectas en la realidad misma” (*De musica* V. 2. 2).

El pie encanta el oído porque se corresponden con armoniosa simetría aquellas dos partes que están en el *arsis* y en la *tesis* respectivamente. Dicha simetría debe ser creada por la división de partes iguales. Es decir, el número que la crea es el dos. Por tanto,

...el pie se divide en dos partes armoniosas, y que, por eso mismo, llena de encanto el oído, si encontramos también un metro de tal clase ¿no se debe preferir con toda justicia a otros que no lo son?” (*De musica* V. 2. 2).

Es interesante ver que el número dos, inicio de los números pares, es también el criterio de la creación del verso. Esta creación tiene un matiz especial porque al nacer del número dos se implica la segunda parte de los tres primeros números, y en el caso de la Trinidad representa al Hijo, Cristo, sabiduría de Dios. Con ello, podemos entender que desde el origen del verso lo que constituye, en principio, su verdad, lo que lo hace ser sí mismo, es el número dos.

Además, el número permite al verso crear fuera de sí un otro, que es constituido con un espacio de tiempo y que tiene algo que precede, algo que sigue, algo que empieza, algo que termina. Y entre la parte que precede y comienza y la parte que sigue y termina debe haber una diferencia. Desde allí podemos entender que al no tener una división apropiada con ello se crea una incertidumbre que debe evitarse (*De musica* V. 3. 3). Por ejemplo, en el verso de Virgilio:

Arma virumque cano; Troiae qui primus ab oris;

, las dos partes del verso de tal modo difieren entre sí que, si se cambia el orden, y se pronuncia: *Troiae qui primus ab oris, arma virumque cano*, habría que medir otros pies y por supuesto que no sonaría igual. Y al no tener el mismo impacto en los oídos, asimismo tampoco tendría el mismo quehacer comunicador a partir de que son armonías distintas entre una forma y otra.

Este análisis de los versos, principalmente de los de Virgilio, evidencia que Agustín es consciente de su escritura, y sobre todo del orden de la misma¹²⁷. Es decir, no es lo mismo expresar una idea con una métrica y división determinada que con otra.

Se podría decir que, en los conceptos, las ideas pueden ser similares en sentido general; pero hay un matiz que cambia en el significado que conlleva la música a partir de la modulación hecha en el tiempo. Hay algo que se oculta y se revela con un orden y con el otro. Este es el aspecto sutil que se señala en este trabajo de tesis; a saber, que la musicalidad no es un mero acompañamiento que no aporta nada al significado y a la realidad de la palabra sino por el contrario, que es fundamental, pues acompaña en la constitución misma del significado al ser un signo también el signo musical. Es decir que, la música no es un simple complemento sino un componente esencial en la creación de significado y realidad, porque conlleva lo racional con la estructura armónica que se muestra en los números. Y esto es lo que justamente quiere mostrar la tesis.

2.3.2.1 La antífrasis, etimología del término verso

En principio un verso tiene un orden y no puede tomarse cualquier orden como el correcto. Y mucho menos pensar que todos los ordenamientos conllevan la misma percepción y el mismo significado. Por ello, en primer lugar, dice Agustín con respecto al orden del verso que,

...es imprescindible observar que el primer hemistiquio no puede ponerse en el lugar del segundo ni el segundo en lugar del primero. Si fuese de otra manera ya no se llamará verso si no es abusando del nombre; y será ritmo y metro, como aquellos que no carecen de belleza cuando se introducen rarisíma vez en los largos poemas compuestos en verso, tal cual es ese mismo que poco antes he mencionado: *cornūa velatarūm vertimūs antennārūm* (*De musica* V. 4. 5).

Ahora bien, en segundo lugar, al final del verso, que es donde se detiene el ritmo, aquel debe adquirir un relieve especial para quebrar la igualdad de los tiempos. Así, en el siguiente verso,

*Phaselus Ule quem videtis hospites*¹²⁸

¹²⁷ No solo es un metalenguaje en tanto refiere a los términos, sino en tanto refiere a la estructura compuesta de las palabras en su musicalidad.

¹²⁸ *Catulo*, 4,1: «Aquel esquife que veis, huéspedes míos». Se trata de un senario puro, o del *trímetro* yámbico acataléctico (*De Música*, V, 4, 5, nota al pie).

se ve que está compuesto de palabras con armonía rítmica; y sin embargo todo verso debe tener final característico. Entonces, el hecho mismo de terminar el verso para que no se alargue más allá de lo necesario no afecta sino a la medida del tiempo.

Además, en tercer lugar, el tiempo unas veces dura más, otras menos; pero cuando el verso termina con la finalidad de que no exceda su longitud, la característica del final debe consistir en un tiempo de duración más breve para no exceder los límites de la igualdad sino solo para completar lo que falta de tiempo. Por tanto, la característica del final para terminar los versos se debe derivar de la brevedad del tiempo (*De musica* V. 4. 7).

Por ejemplo, en este verso llamado trocaico,

Roma, Roma, cerne quanta sit deum benignitas,

hay siete pies y medio; y para dividirlo, se debe buscar la igualdad, pues nada hay mejor que ella, dice Agustín. Así, pues, al tener este verso quince medios pies¹²⁹ en su totalidad, la mayor igualdad que puede encontrarse al dividirlo es haciéndolo en 8 y 7 medios pies, y no en 7 y 8 medios pies, aunque esté esa misma aproximación. Puesto que, tomando esta última división la característica del final del verso que prefiere el menor tiempo posible no se cumpliría. Esto es,

... si el verso fuese así: *Roma, cerne quanta sit tibi deum benignitas*, de manera que el primer hemistiquio comenzara con estos siete medios pies *Roma, cerne quanta sit*, y el segundo terminase en estos ocho: *tibi deum benignitas*, un *semipie* no podía terminar el verso, ya que ocho medios pies forman cuatro pies completos (*De musica* V. 4. 7).

Esto quiere decir que al estar los cuatro pies completos al final ya no se terminaría en la menor cantidad de tiempo que es un *semipie*. Al mismo tiempo Agustín señala sobre ello que,

...no mediríamos los mismos pies en el segundo miembro que en el primero; y el primer miembro, más bien que el segundo, vendría a cerrarse con la característica del tiempo breve, es decir, del medio pie, que con todo derecho pertenece al segundo. En efecto, en el primero se *escandirían* tres troqueos y medio, *Roma, cerne quanta sit*; en el segundo cuatro yambos, *tibi deum benignitas*. En realidad, nosotros escandimos troqueos en los dos miembros, y con el medio pie se cierra el verso, para que su final mantenga la

¹²⁹ Es decir, quince sílabas

característica del tiempo más breve. Porque en el primer hemistiquio hay cuatro tiempos breves y en el segundo tres: *Roma, Roma, cerne quánta / sit deüm benignitas (De musica V. 4. 8)*.

De esta forma, se ve cómo cambia el análisis de los pies cambiando los tiempos. Y los tiempos correctos deben ser aquellos que dejen el menor tiempo para el segundo hemistiquio. Así, la modulación del final del verso se debe conformar con que el verso no debe terminar en un pie completo.

A partir de todo este análisis, se establecen las leyes que guiarán la composición de versos:

- a) a ningún miembro le debe faltar la división en dos hemistiquios que tienden a su igualdad o equilibrio, como falta a éste: *cornua velatárum obvertimus anfennarum;*
- b) la igualdad misma de los miembros no debe hacer convertible la división, como lo hace en éste: *cornua velatarum vertimus anfennarum;*
- c) al evitar esa convertibilidad, no deben diferir mucho entre sí los miembros, sino que se deben igualar casi, en cuanto sea posible, en números muy próximos, de suerte que no digamos puede dividirse en ocho primeros semipies *cornua velatarum vertimus* y sigan estos cuatro: *anfennarum;*
- d) que no tenga el segundo miembro medios pies en igual número, como *tibi deum benignitas*, para que el verso no termine por un pie completo, debiendo tener el final marcado por el tiempo de menor duración (*De musica V. 4. 8*).

Esta explicación muestra de manera evidente que para Agustín no es igual redactar un verso con una determinada división que con otra. Y que es cuidadoso al tomar en cuenta los pies que deben ir primero, dónde hacer la división, y los que deben ir después. Esto mismo, puede verse en su estilo de escritura, principalmente reflejado en las *Confesiones* como se verá en el siguiente subcapítulo.

2.3.2.2 Los versos heroicos: Hexámetros

El hexámetro no es propio de Roma, sino que fue traído de Grecia. Ennio fue quien por primera vez lo introdujo sustituyendo al verso tradicional romano: el Saturnio; pues aquel tenía un prestigio antiguo ganado con el tiempo. Sin embargo, la adaptación del hexámetro al latín no

fue totalmente adecuada hasta Virgilio, el Cisne de Mantua, quien un siglo y medio después adapta de manera satisfactoria el hexámetro al latín¹³⁰.

El hexámetro se compone de doce elementos que se agrupan en seis pies. Cada uno de los cinco primeros pies está constituido por un *longum* (una sílaba larga: -) y por un *biceps* (dos sílabas breves o una larga ∪ ∪). De ahí puede inferirse que los primeros cinco pies pueden ser dactílicos (- ∪ ∪) o espondiacos (- -). Además, el primer elemento del sexto pie es un *longum*, el segundo es un *indifferens*, como se acostumbra con el último elemento de un verso. Y, según como se coloque el *indifferens* ya sea con una larga o con una breve, el último pie será entonces, un espondeo (- -) o un troqueo (- ∪) respectivamente¹³¹.

Asimismo, el hexámetro es bastante versátil, pues permite diversas combinaciones de los primeros cinco pies. De ellas resulta que son posibles 32 formas de combinación, lo que hace del hexámetro un verso sumamente flexible. Su variedad rítmica va desde un verso que presenta un máximo número de sedes espondiacas como *apparent rari nantés in gurgite vasto* (*Eneida* 1, 118), las cuales reflejan elementos largos posibles en la poesía virgiliana y postvirgiliana, hasta un verso enteramente dactílico como: *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum* (*Eneida* VIII. 596)¹³².

Una de las combinaciones preferidas por los poetas latinos es aquella en la que el dactilo en primera sede va seguido de tres espondeos como en *expediunt fessi rerum, frugesque receptae* (*Eneida* I. 178). Y el menos frecuente, por su parte, es el inverso, es decir un espondeo seguido de tres dactilos como en *insignem pietate virum, tot adire labores* (*Eneida* I. 10)¹³³.

Ahora bien, el hexámetro admite cinco cortes canónicos que contribuyen a su flexibilidad rítmica: la cesura tritemímeros o semiternaria, que se coloca luego del *longum* del segundo pie como *et nigrae /violae sunt et vaccinia nigra* (*Égloga*. X. 39); la pentemímeros o smiquinaria que se coloca luego del *longum* del tercer pie como *Te quoque magna Pales/ et te memorande canemus* (*Eneida* III. 1); la cesura del tercer troqueo que se encuentra tras la primera breve del

¹³⁰ CECCARELLI, Lucio. Prosodia y métrica del latín clásico. Con una introducción a la métrica griega. Traducción: Rocío Carande. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1999.p. 51.

¹³¹ Idem. 52.

¹³² Ibidem.

¹³³ Es interesante ver que con el tiempo la frecuencia de los dactilos aumenta hasta alcanzar su máximo en Ovidio. Es posible que ese aumento sea por hacer más parecido el hexámetro latino al griego donde se usan abundantes dactilos (Ceccareli 1999: 53).

tercer pie *infandum regina/ iubes renovare dolorem* (*Eneida* II. 3); la heptemímeres o semiseptenaria que va luego del *longum* del cuarto pie como *necdum etiam causae irarum/ saevique dolores* (*Eneida* I. 25); y la diéresis bucólica que va tras el cuarto pie como *sic cunctus pelagi cecidit fragor/ aequora postquam* (*Eneida* I. 154)¹³⁴.

De estos cortes, el más frecuente era el pentemímeres; el cual puede ser el único corte de todo el verso como el *Tartara et insano/ iuvat indulgere labori* (*Eneida* VI. 135). Asimismo, puede estar acompañada de una o dos de las otras cesuras canónicas, las cuales serían de apoyo. De esa manera un verso puede tener una estructura ternaria como *quid tibi odorato/ referam/ sudantia ligno* (*Gerogicas* II. 118) o cuaternaria como *obvertunt/ pelago/ proras/ tum dente tenaci* (*Eneida* VI. 3)¹³⁵.

Con respecto a la cláusula del verso heroico o hexámetro, Ennio tendía a colocar hexámetros cerrados en palabras monosilábicas o de más de tres sílabas, en Lucrecio ello se hace menos frecuente. Virgilio tiende a colocar una palabra monosilábica ortotónica al final del verso solo por fines estilísticos o cuando sigue el modelo de Ennio o de Homero. Por ejemplo: *sternitur exanimisque tremens procumbit humi bos* (*Eneida* V. 481). En cambio, un pasaje influido por Ennio sería evidente de este modo *unus qui nobis cunctando restituis rem* (*Eneida* VI. 846). Al final, las cláusulas canónicas se dividirán en dos tipos: las del tipo *conde sepulcro*, donde el verso termina con una palabra trisilábica precedida de una trocaica como *Sic fatur lacrimans, calssique immittit habenas* (*Eneida* VI. 1); y las del tipo *condere gentem* donde una palabra bisilábica cierra el verso precedida de una palabra dactílica como *et tandem Euboicis Cumarum adlabitu oris* (*Eneida* VI. 2)¹³⁶.

Ahora bien, Agustín analiza al verso heroico (hexámetro) y dice que está dividido por dos hemistiquios, uno de cinco medios pies y otro de siete. En este punto es importante ver que, sin la simetría, no hay verso posible.

... y, además, se debe medir el verso heroico de manera que la ley establecida quede a salvo de la siguiente manera: si hay doce medios pies, los miembros o hemistiquios no pueden tener seis medios pies, ni deben diferir mucho entre sí, como por ejemplo 3 y 9 o 9 y 3, ni tampoco se debe de dar al segundo miembro medios pies de igual número

¹³⁴ Ceccareli 1999: 54.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ceccareli 1999: 56.

como 8 y 4 o 4 y 8. Entonces, para que el verso no termine en pie completo: la división, por tanto, tiene que hacerse en 5 y 7 o en 7 y 5” (*De musica* V. 5. 9).

Es por ello que estos versos son de cinco y siete semipiés y que, para Agustín, son nobilísimos: el heroico y el que generalmente denominan yámbico, incluido también el senario. Es así que pone de ejemplo al ya conocido verso de la Eneida:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris,

el cual dice que se divide de modo que su primer hemistiquio, *Arma virumque cano*, tiene cinco medios pies y el segundo siete: *Troiae qui primus ab oris*. Y, por otro lado, el verso *Phaselus ille quem vides hospites* tiene un primer hemistiquio, *Phaselus ille*, con cinco medios pies, y el segundo con siete: *quem vides hospites*.

Entonces, en los versos heroicos una palabra termina siempre o casi siempre en el quinto medio pie, como en el primer verso de Virgilio: *Arma virumque cano*, y en el segundo: *Italiam fato*, y en el tercero: *littora multum ille et*, y en el cuarto igualmente: *vi superum saevae*; y así sucesivamente en casi todo el poema.

Asimismo, para no violar nada de las anteriores leyes; en los ritmos se puede comenzar por un pie incompleto, y se puede decidir no colocar aquí dáctilo con espondeo, sino anapesto y espondeo. Luego, es necesario que el segundo miembro del verso heroico termine por un pie incompleto. Y, el comienzo del primer hemistiquio debe ser o un pie completo, como en este ritmo trocaico: *Roma, Roma, cerne quanta sit deum benignitas*, o una parte del pie, como en este verso heroico: *Ar/ma virum/que cano / Troiae / qui pri/mus ab o/ris*.

A partir de este ordenamiento cuidadoso, se colige, por tanto, que para Agustín el uso del verso no es algo arbitrario ni puramente ornamental, sino que es una composición que refleja la verdad en la medida que va de acuerdo a los órdenes racionales de la armonía.

Y describe su estructura:

el verso comienza por una sílaba larga, siguen dos pies espondeos o anapestos, o del uno o del otro que terminan el primer miembro; después, otros tres pies forman el segundo miembro, anapestos o espondeo en cualquier lugar o en todos, y al final una sílaba con la que regularmente termina el verso (*De musica*, V. 5. 10).

Entonces,

nada importa que, en esta clase de ritmo, se coloque anapesto con espondeo o dáctilo y espondeo; pero para medirlo racionalmente, cosa que no es asunto del oído, sino del espíritu, la decisión viene de la razón verdadera y cierta, no de la opinión sin razonamiento. Ni es algo que nosotros hayamos inventado ahora por vez primera, sino que se trata de una observación hecha mucho antes de esa costumbre inveterada. Por lo que, si leyeran a los autores, doctísimos en esta ciencia, que escribieron en lengua griega y latina, no se asombrarían demasiado los que acaso oyeran esto; aunque vergüenza da la debilidad con que se busca la autoridad de los hombres para corroborar la razón, cuando nada debería haber de más valor que la autoridad de la razón misma y de la verdad, que es ciertamente mejor que todo hombre. Pues, en la cuestión del alargamiento o abreviación de la sílaba, no buscamos sino la autoridad de los antiguos, a fin de que, como ellos emplearon las palabras con que nosotros hablamos, las empleemos también de igual manera; porque en esta materia es pereza no seguir ninguna regla y presunción establecer una nueva. Así, al medir el verso, hay que tener en mientes (irónico) una envejecida decisión de hombres y no la eterna razón de la naturaleza, cuando estamos naturalmente percibiendo por nuestros propios oídos, en primer lugar, su duración exacta; cuando la damos por buena, en segundo término, gracias al examen racional de los números, y cuando todo el que juzgue que el verso debe terminar en un final característico juzga que debe tener un fin más fijo que los otros metros, y sea cosa manifiesta que dicho fin ha de ser puesto de relieve por medio de un tiempo más breve, supuesto que el final detiene y frena de algún modo el curso del tiempo (*De musica* V. 6. 11).

Esto prueba que Agustín considera que hay una legalidad que está detrás de un discurso compuesto pensando en la concordancia, es decir del verso el cual tiene un orden musical. De esa manera, se fortalece la afirmación de la tesis, a saber, que hay una estructura racional en la música. Es por ello que es importante que se siga la concordancia de los versos. El orden poético musical lleva a poner un orden de palabras que hace que las palabras se lleven con una determinada fuerza mediante la concordancia. Es por ello que, la ordenación de las palabras tiene que ver con el mensaje que se quiere dar. Y es así que por la poesía se disparan emociones a partir de la estructura del verso musical.

Los versos heroicos tienen una belleza especial, belleza que la razón misma genera. Así, serían los versos más convenientes, aquellos que son los más célebres entre todos, de los cuales es uno el heroico, como *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*, y otro el yámbico. (*De Música*, V, 10, 21) los cuales son versos los más armoniosamente combinados¹³⁷ (*De Música*, V, 11, 23). Y justamente se disponen así: *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris; Beatus ille qui procul pius malo?* (*De musica* V. 11. 23) no por algo propio del azar. El verso heroico se conforma por dos largas y no por dos sílabas breves, porque en las largas descansan más plácidamente los oídos, y el segundo —el senario yámbico— tuviese en el semipié final una larga mejor que una breve (*De musica* V. 11. 24). Entonces, estos versos hexámetros tienen mayor dignidad y son más excelente que los demás compuestos con cualquier otro número de pies (*De musica* V. 12. 25).

Para mostrar la excelencia del verso heróico, Agustín hace una demostración geométrica con respecto a la longitud y a la igualdad estos. Y dice que, en primer lugar, toda longitud puede cortarse en cualquier número de partes; y, además, toda longitud tiene en sí misma una mitad, entonces como toda longitud es una línea, también se las puede dividir en partes iguales. En segundo lugar, si se puede afirmar que toda longitud que se despliega en una superficie igual a la línea de la que nace, entonces aquella es equivalente a su cuadrado. Esto se comprueba porque la longitud sin la anchura no es una figura. De esa manera, proporcionalmente se pueden considerar todos los números; pues igual que 2×2 y 3×3 forman un cuadrado numérico, así 4×4 , 5×5 , 6×6 y los demás números hasta el infinito. En tercer lugar, si existe una longitud de tiempo, pues no hay tiempo sin alguna longitud. Entonces, el verso ocupará necesariamente una cierta longitud de tiempo. Así, los pies que conforman el verso se dividirán necesariamente en dos partes, es decir en *arsis* y *tesis*, y más bien los semipiés que ocupan cada *arsis* y *tesis* son los que se usarán para medir las longitudes de tiempo. (*De musica* V. 12. 26). Entonces, el hemistiquio más corto del verso heroico tiene cinco semipiés como *Arma virumque cano*. Y los restantes siete semipiés del verso heroico convienen en una relación de igualdad; pues pueden siete semipiés por sí mismos formar un verso completo. Y esto debido a que el primer verso tiene tantos semipiés como el verso más corto, añadiendo al final un silencio. Entonces, para que se conforme un verso, aquel hemistiquio se debe dividir en dos miembros de cuatro y tres semipiés respectivamente. Y al elevar al cuadrado cada una de sus partes se observa que 4×4 es igual a 16 y 3×3 es igual a 9 cuya suma da 25. Luego, como siete semipiés pueden comprender dos miembros o hemistiquios que elevados cada uno de ellos al cuadrado hacen la suma total de

¹³⁷ El senario yámbico o trímetro yámbico, el verso más conversacional del drama griego, es, para San Agustín, junto con el hexámetro, el más perfecto de su literatura, y aquí nos ofrece las razones de su belleza.

25. Lo cual comprende a una parte del verso heroico. Por consiguiente, como la segunda parte, que tiene cinco pies, no se puede dividir en dos miembros y debe armonizar en igualdad entonces debería elevarse al cuadrado lo que sería 5 x 5 y que resulta 25. Es así que, por ello, no sin razón, se han hecho los versos senarios los más renombrados y los más nobles de entre todos los otros versos, pues apenas puede expresarse cuan grande es la diferencia entre la simetría de ellos, aun con miembros desiguales. (*De musica* V. 13. 27).

La razón no engaña, dice el musicógrafo Agustín, y por ello no puede haber un verso si no consta de dos miembros perfectamente armonizados, o de un número igual de semipiés. Los cuales no deben terminar en forma convertible, como el ejemplo de *Maecenas atavis edite regibus*, o bien con un número desigual de semipiés, pero sí deben estar unidos por una proporción de igualdad como 4 y 3, 5 y 3, 5 y 7, 6 y 7, 8 y 7, 7 y 9. El verso trocaico puede empezar por un pie completo, por ejemplo: *Optimus beatus ille qui procul negotio*, y por un pie incompleto como: *Vir optimus beatus ille qui procul negotio*; pero en absoluto puede terminar si no es por un pie incompleto. Estos pies incompletos, deben tener semipiés enteros, o menos de un semipié, como las dos breves finales en aquel verso coriámbico como *Maecenas atavis edite regibus*, o más de un semipié como las dos largas al principio del mismo verso, o el *baquio* al final de otro verso *coriámbico*, como: *Te domus Evandri, te sedes celsa Latini*. Todos estos pies incompletos se llaman semipiés.

Además, no sólo se componen poemas de forma que en ellos se mantenga el mismo género de versos, como son los de los poetas épicos o también los cómicos, sino que los poetas líricos componen esos *circuitus*, que los griegos llaman *períodos*; no sólo con los metros que no están sometidos a la ley del verso, sino también con versos. Este pasaje de Flaco:

*Nox erat, et caelo fulgebat luna sereno inter minora sidera*¹³⁸,

es un período bimembre y compuesto de versos. Así, estos dos versos no pueden armonizarse entre sí a no ser que uno y otro se relacionen según la escansión de pies con seis tiempos. Porque la medida del verso heroico no concierde con la yámbica y la trocaica, ya que los pies del primero se dividen de modo igual, estos últimos en la proporción de 1 a 2.

¹³⁸ HORACIO, *Epod.*, 15,1-2: «Era de noche y brillaba la luna en el cielo sereno entre los astros menores». Estrofa pitiámbica primera, formada por hexámetro dactílico y dímetro yámbico.

Por tanto, los períodos con metros enteros se componen sin mezcla de versos, como en la combinación de metros en sí, o solamente con versos, o bien de modo que queden moderadamente combinados con versos y otros metros, como:

*Diffugere nives, redeunt iam gramina campis arboribusque comae*¹³⁹.

Y no importa para que se escuche con placer en qué orden se ponen los versos con los metros o los miembros más largos con los más cortos, con tal que el período no tenga menos de dos miembros ni más de cuatro.

Después de lo dicho ya podemos decir que estamos en camino hacia las moradas de la Música en el cual se tratan las medidas de los tiempos desde estas sus huellas sensibles, y "...con toda nuestra finura posible, lleguemos a esas íntimas moradas donde ella está libre de toda forma corpórea" (*De musica* V. 13. 28). De esta forma culmina la última parte de la modulación; es decir estableciendo a los hexámetros como los mejores versos. Aunque ello no descarta la posibilidad de que puedan realizarse otros versos con otras mediciones y combinaciones. Así, la modulación culmina en la palabra embellecida por la medición y el número: el verso.

2.3.3 El canto de Agustín

Boecio comenta sobre la distinción musical en las voces, dice que: " Toda voz es o *synechés*, a la que se le dice "continua" o *diastematiké*, a la que, "suspendida" por un intervalo. Y continua ciertamente es aquella con la que, al hablar o al leer la prosa, reconocemos las palabras; se apresura, en efecto, entonces la voz a no quedar adherida en los sonidos agudos y graves, sino a reconocer las palabras lo más velozmente posible; y es en dejar expeditos los sentidos y en expresar las palabras en lo que opera el impulso de la voz continua. *Diastematiké*, en cambio, es la que al cantar vamos dejando en suspenso, en la que nos ponemos al servicio no ya de las palabras sino de los "módulos"; y es dicha voz en sí particularmente tarda, haciendo además a través de las variaciones en la "modulación" una especie de intervalo, no de silencio sino más bien de una cantilena suspendida y tarda" (Boecio, *Sobre el fundamento de la Música*, p. 103).

¹³⁹ HORACIO, *Carin.*, 4,7, 1-2: «*Huyeron las nieves, ya torna la hierba a los campos, y a los árboles su cabellera*». Estrofa arquiloquia primera, compuesta de un hexámetro dactílico y arquiloquio menor o trímetro dactílico cataléctico. Son combinaciones originales de Arquíloco. Con ellas se forman unidades mayores o períodos, *ambitus*. Bastan estos ejemplos para indicar otras muchas posibilidades que San Agustín no señala. Este final de libro parece algo violento, precisamente por no desarrollar más el tema.

El canto surge del sonido y el sonido es: "...una caída de *emmeles* de la voz..." (*Sobre el fundamento de la música* I, 8. 195). Esto es, que va de acuerdo al *melos*, a una determinada tensión. Aquel particular sonido musical al que en griego se le dice *phthóngos*¹⁴⁰. Y la consonancia es la mixtura de un sonido agudo y uno grave que viene a caer placentera y uniformemente sobre los oídos. En cambio, la disonancia es el choque de dos sonidos revueltos entre sí que llega áspero y desagradable al oído; pues en cuanto que no quieren mezclarse entre sí y se empeñan en cierto modo uno y otro en llegar íntegros, y como el uno interfiere al otro, se transmiten hasta el sentido y otro de forma no placentera (*Sobre el fundamento de la música* I. 8. 195).

Asimismo, el griego *méllos* que en principio comenzó usándose con el sentido de articulación (próximo a *kólon*) terminó especificándose como designación del componente tonal del sonido. Es desde ahí que vienen las traducciones de motivo o tema musical, o composición cantada o canto. Estos últimos significados más precisamente la palabra *méllos* los comparte con melodía, la cual deriva de aquél. *Méllos* y melodía, así como *métron* y *metrum*; y *rhythμός* y *rhythmus* tiene en griego y en latín significados distintos con matices dispares (*Sobre el fundamento de la música* I. 1. 87. Nota al pie. 56.). Entonces, *méllos* podría traducirse como motivo musical dando el sentido de una articulación musical o patrón rítmico melódico, también podría traducirse en un sentido más general referido al componente tonal del sonido de la música.

Ahora bien, la melodía, por su parte, está compuesta por el texto, la armonía y el ritmo. Y existen armonías que son adecuadas para cierto tipo de eventos o situaciones como, por ejemplo, para lo quejumbroso está la lidia mixta, la lidia tensa y otras similares, para los bebedores, armonías jonias y lidias que son relajantes, para la guerra la doria y la frigia, pues deben ser firmes y evocar la valentía (*República* 398c). Por tanto, vemos entonces que hay una relación entre la melodía y la emoción.

En las *Confesiones* de Agustín, el cual es un relato que indica el recorrido de una búsqueda de la verdad, pero que, a la vez, puede representar algo más: una dramatización teatral de los diversos componentes que se encuentran en todo esfuerzo cognoscitivo, toda vez que se profundiza y se busca penetrar en algún aspecto del saber, no se deja de lado a la emoción, al contrario, se usa y genera. No es ajena al mensaje que se quiere representar, no es una verdad más, sino que es el modo que ayuda a la intención a las palabras.

En ese camino, Agustín parte de un hecho que progresivamente es puesta y reformulada como duda y, en cada caso, la duda indicaría nuevos niveles posibles de certeza, asimismo

¹⁴⁰ Se dice así por su similitud con el hablar, es decir, con el *phthéngesthai* (Íbidem).

conscientemente parciales, a medida que se avanza en el recorrido en el tiempo. Pareciera que, siempre se llega a la desconfianza en la posibilidad de seguir, a un momento de escepticismo que, no obstante, constituye un paso necesario para seguir adelante¹⁴¹.

La emoción presente y consciente se señala de la siguiente manera:

...dondequiera estaba forzado a recordar las maravillas de algún Eneas mientras olvidaba mis propias maravillas, y a llorar sobre la muerte de Dido porque se había matado por amor (*Confesiones* I. 13. 20-21).

Agustín muestra que estaba consciente de cuan profundamente se había afectado por el poder emotivo de las historias de Virgilio, por el mismo *pathos* que los antiguos comentarios habían subrayado tanto. Pero en las *Confesiones* redirige este *pathos* hacia su propia vida. Y no otra cosa que la música (*mélós*) de Virgilio y de Agustín podía realizar tal obra¹⁴².

Esta consciencia del tono emotivo, del *pathos* de sus *Confesiones* la relata cuando en el 426, cerca del final de su vida, repasó sus escritos y describió a las *Confesiones* como una nota personal de un compromiso personal que estaba ausente en otras obras:

“Los trece libros de mis *Confesiones* alaban la justicia y bondad de Dios incluso con la consideración de ambos mis maldades y mis buenas experiencias, y levantan el intelecto humano y el amor hacia él¹⁴³. Hasta ahora en lo que puedo darme cuenta, el libro, me afecta ahora mientras lo leo en el mismo modo como lo hizo cuando fue escrito y cuando lo estaba escribiendo... (*Retractaciones* II. 6. 1).

Podemos apreciar, en primer lugar, que Agustín describe a las *Confesiones* con la misma función que tiene la música: elevar el intelecto y el amor hacia Dios. Y entonces ¿por qué no pensar que sus mismos escritos contienen música? Y es así, ellos no solo reflejan significado conceptual sino además un significado musical que conlleva pasión.

Además, se nota algo más en esta cita de sus *Retractaciones*, y es que la música es capaz de hacer presente el pasado, traer la misma emoción a la actualidad. En ese sentido, trasciende el tiempo y vuelve a presentar a través de sus melodías lo que se sintió al vivir aquello. Pero lo que se experimenta en el presente, aquello que evoca es presente, aunque sea un reflejo.

¹⁴¹ Parodi, Massimo (2011). El paradigma filosófico agustiniano. Un modelo de Racionalidad y su Crisis en el siglo XII. Buenos aires: Meño y Dávila editores. p. 30.

¹⁴² MacCormack 1998: 96.

¹⁴³ Qué es eso sino lo que hace la música, o lo que debería hacer, lo cual explica en el Libro VI del *De musica*.

Esta invención es plenamente agustiniana, pues es la manera de Agustín de conservar, a través de la música, su pasión por Dios. Y sobre todo de transmitirla a otros. De esa forma, el discurso musical de Agustín, hace permanecer la vivencia, el acontecimiento en su palabra musical. Ya no es un tratado, ni siquiera un diálogo el que lleva el mensaje o la reflexión filosófica a un nivel dialéctico, sino que es la música que vuelve a acontecer realmente en la lectura. Ella mantiene el significado; pero a la vez la experiencia; y abarca la negación y la oposición: la búsqueda del ser se manifiesta al ir de explorando y preguntando y respondiendo y negando y volviendo a negar lo que se va reflexionando. Aquella búsqueda es su misma interlocutora, que lleva la esperanza en vistas a elevarse a Dios.

Se puede pensar incluso que el sujeto que permanece en el tiempo es idéntico al que pertenecieron y pertenecen esos sentimientos. Sin embargo, de la sucesión y del contraste emerge la estabilidad de lo idéntico; y esa estabilidad vuelve a proponerse como problema¹⁴⁴. Y el movimiento de la música misma el que permite que el sujeto se reconozca en lo que fue idéntico, pero que a la vez la que transforma y convierte lo idéntico en nuevo. La contradicción está en ella, la identidad y la diferencia, están en ella. Y ella, la música, es capaz de manifestarlos no solo al sujeto, sino a cualquier sujeto; pues un presupuesto agustiniano es que en todo hombre mora la verdad. Por lo que aquella verdad es capaz de ser evocada, vislumbrada pero no contemplada plenamente.

Entonces, es a través de las afecciones que se puede manifestar algo de aquella verdad interior:

También las afecciones del espíritu están contenidas en la misma memoria no de la manera en que él las experimenta, sino de un modo muy distinto, adecuando a esta facultad. Porque, sin estar alegre, me acuerdo de haberlo estado; y recuerdo mi tristeza pasada sin estar triste; y evoco, sin temor, el haberla sentido alguna vez, y me acuerdo de antiguos deseos, sin tenerlos ahora. Por el contrario, algunas veces, recuerdo con alegría mi tristeza pasada, y con tristeza mi alegría (*Confesiones* X. 14. 21).

Pero, aún más, no solo se evoca el presente, sino que también se hace con la ventaja de saber que no es plenamente presente, se vive de otra manera, la vivencia anterior; pero de todas formas se vuelve a vivir de cierta manera. Y esta nueva vivencia representa el acontecimiento de la verdad que una vez fue y que ya no es reflejada desde la memoria al presente volviendo a ser en la imagen.

¹⁴⁴ Parodi 2011: 50.

Sin embargo, no es la memoria quien le da identidad al sujeto en el tiempo sino una unidad más sólida: Dios; el fundamento, la dimensión atemporal. En el *De musica* la memoria reúne en sí los criterios del juicio del timo, pero sabe que no los ha creado. Asimismo, las *Confesiones* muestra la posibilidad de recordar un sentimiento sin por ello tener que experimentarlo de nuevo, a la manera en cómo se vivió, como se ha dicho. Y entonces, es posible por ello llegar a tener consciencia de la falta de consciencia dando con el problema de llevar consigo, presente, el hecho de que existe el olvido de sí mismo.

Y he aquí que no comprendo la potencia de mi memoria, cuando sin ella no podría nombrarme siquiera a mí mismo (*Confesiones* X. 16. 25).

Reconocer en sí la presencia y la posibilidad del olvido de sí significa que la interioridad del hombre es más vasta que su consciencia. Quiere decir que se llega a comprender que hay algo más allá de la consciencia, pero está presente como si se hubiera olvidado, pero se conservara todavía el recuerdo de haberlo olvidado (*Confesiones* X. 20.2 9)¹⁴⁵.

Y es desde la interioridad de la memoria que se recuerda el olvido, y por ende surge el deseo de buscar aquello que se perdió. Este deseo indica que existe algo deseable que solo puede ser la verdad, o por lo menos que se busca algo que se nombra por lo que significa, entonces, verdad, pues qué deseo busca lo falso. Cabría la noción de pensar en una verdad suprema por la que todo lo que se desea recae finalmente y por lo que todo lo que es verdadero lo es:

Porque donde encontré la verdad, allí encontré a mi Dios, que es la Verdad misma, y a la que no olvidé desde que la conocí. Así, pues, desde que te conocí, permaneces en mi memoria, y aquí te encuentro cuando me acuerdo de ti y en ti me deleito (*Confesiones* X. 24. 35).

En el interior de sí misma, el alma busca a Dios, incluso aunque no se dé cuenta al pensar que se busca a sí misma. Este Dios se hace presente en la búsqueda misma que implica un pensamiento que conlleva un carácter de despliegue de una tensión contenida que no se conforma con ningún fin parcial. Es una búsqueda en proceso siempre de realizarse, pero que nunca acaba. La música, tiene esta propiedad de transito y de permanencia, de ir en busca, pero de nunca acabar plenamente. En su expectar todos ritmos posibles, la música está siempre abierta a abarcar lo que vendrá desde lo ya dado.

¹⁴⁵Tamquam eam oblitumque ese adhuc teneam (*Confesiones* X. 20. 29).

Además, es la música en la palabra aquella que también puede revelar la verdad al hombre, pues al ser un arte liberal presenta una alegoría que es un velo que obscurece, nubla y oculta la verdad, pero también puede tener un rol positivo y no solo uno engañoso e ilusoria, sino que puede ser entendida como una imagen de la verdad. Así, el arte de la música podría ser el ropaje que cubre y honra a un emperador, guardándolo de cualquier familiaridad con él. De esa forma, la verdad es custodiada por la música y no cualquiera podría entrever sus misterios. Protege a la verdad del indigno y la guarda para el digno ejercitando las mentes de los justos para guiarlos a ella, y enceguciendo a los injustos en orden a castigarlos¹⁴⁶. Es decir, la música es aliada del *eikós* (lo verosímil); pues muestra lo verdadero en el orden de su estructura armónica, pero que su vez acompaña el discurso que puede manifestar también lo verdadero, pero sin probarse de manera apodíctica debido a los contenidos que puede llevar. Así hay una doble potencialidad del discurso, pues conlleva lo verdadero que se muestra en la música, pero que por sus propios significados conceptuales, este mismo podría ser solo una ilusión acompañada de la verdad del número¹⁴⁷. Al no haber certeza absoluta se entra entonces en otro ámbito, en una lógica distinta la cual exige coraje para buscar la verdad, pero también indiferencia, para soltar lo que podría ser valioso, pero que no sabemos con certeza. En este juego ambiguo se manifiesta el mismo existir musical que comprende que la ambigüedad está en la modulación y que forma parte de la misma experiencia de vida.

Y, por otro lado, hemos visto que la música se encuentra en la poesía, esta surge de aquella y son bellas. Y aunque sea el verso mudable y temporal es un arte que debe ser preferido: “El verso es hermoso al estar exhibiendo los apenas perceptibles trazos de la belleza que el arte de la poesía mantiene firmemente e inmutablemente (*De Vera religione* 42). En el verso, los vestigios del número son reconocidos al sentir placer; y así amamos lo que no logramos vislumbrar plenamente, pero sabemos que hay algo más que no hemos desentrañado en el verso. Hay algo que nos asombra de él. Agustín dice que “Debemos buscar el reino donde el número existe en completa tranquilidad; porque su existencia es, sobre todo, unidad” (*De Vera religione* 79).

El verso es creación, composición artística y refleja como una imagen esencialmente lo que es bueno. Pues al ser compuesto de número, tiene un orden y todo orden viene de Dios que trae a

¹⁴⁶ Harrison 2005: 92.

¹⁴⁷ Bacigapulo 2011: 30.

relucir un bien. La belleza y el orden del universo tienen en su fundamento la Forma Suprema que primordialmente lo arregla y sostiene todo¹⁴⁸.

Este orden se ve en la modulación que desde el inicio hemos analizado y que culmina con el verso: máxima representación del número y el signo. Su modulación no es simplemente algo menor ni casual, sino que es principal y esencial. El mismo Virgilio ya la había mencionado en el quehacer de sus poemas.

En la Eneida al comienzo se pueden ver los siguientes versos:

Ille ego, qui quodam gracili modulatus avena
carmen, et egressus silvis vicina coegi
ut quamvis avido parerent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma virumque cano.

El Cisne de Mantua componía sus poemas teniendo presente como criterio una grácil modulación. El más grande poeta latino que ha existido, cantaba y componía sus versos con muchísimo cuidado. Y así daba nacimiento a sus poemas como un oso da a luz a sus oseznos, lamiéndolos hasta que tengan la forma adecuada una vez que hubieren nacido¹⁴⁹.

Es por ello que, a modo de especulación, se ha querido ver si es posible que Agustín, en sus *Confesiones*, pudo haber realizado una composición similar, esto es, mediada por el hexámetro, o por lo menos, por versos. Esto debido a que, su estilo no parece ser tanto una prosa, sino más bien verso o por lo menos una especie nueva entre ambos: un discurso musical que reflejaría una estructura artística en base a la modulación. Y es que si la modulación está presente en el quehacer y en su pensamiento de Agustín, es posible que module sus palabras en su escritura, por lo que haría una especie de música poético-filosófica. Desde esa idea podría verse al relato de las Confesiones al modo de una obra de arte también por el lado poético musical. Mientras que Virgilio hacía poesía y contaba historias, Agustín hacía filosofía contando su historia en verso y alabando a Dios. Y qué mejor manera de alabarlo que con la mejor forma de creación humana que combina el número y signo: el verso.

Para acercarnos a esta idea, a continuación, se analizarán los primeros versos de la Eneida, que están escritos en versos dactílicos o heroicos, es decir en hexámetros. Los mismo que en griego

¹⁴⁸Harrison 2006: 103.

¹⁴⁹ MacCormack 1998: 56.

usaron Homero, Lucano, Estacio, Lucrecio, Ovidio y, también el mismo Parménides. Estos versos expuestos en la Eneida; los cuales han sido analizados anteriormente, son considerados por Agustín y los poetas clásicos como los más nobles.

En la *Eneida*, los versos de Virgilio son los siguientes:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem, inferretque deos Latio, genus unde Latinum,
Albaniquepatres, atque altae moenia Romae.

Podemos apreciar que *Ar/ma virum/que cano*, tiene cinco medios pies y el segundo siete: *Troiae /qui pri/mus ab o/ris*, lo que refleja el verso heroico o hexámetro estudiado previamente. Ahora bien, las *Confesiones* de Agustín, ¿por quién fueron transcritas luego de que el libro original fuera ya viejo y encontrado seguramente o rescatado de la incineración por parte de los Vándalos? ¿Quién redistribuyó el texto colocando las palabras y separándolas a placer en un pergamino? Y luego, más tarde, en los monasterios, ¿qué monje ordenó las palabras agustinianas? Y ya con la imprenta, ¿quién midió la distancia de las líneas escritas de las *Confesiones*? Después de todos estos siglos, no creo que se haya conservado la distribución original de ellas. Pero si tomamos en serio el análisis en el *De musica* y las palabras de Agustín tomando a los versos senarios como los más nobles, y comprendemos la importancia de la música; y, por ende, de la modulación de Virgilio en Agustín, tal vez podríamos aventurarnos a tratar de ordenar las palabras como seguramente las compuso el mismo Agustín tomando en cuenta el ritmo en ellas.

Es por todo ello que, se ha querido ordenar deliberadamente a modo de experimento las palabras de las *Confesiones* de manera que se aprecie la posibilidad de que hayan sido compuestas en versos hexámetros más que simplemente escritas en una prosa arrítmica. Esta es una reorganización particular a modo de hipótesis que parte desde la imaginación de la forma en cómo pudo expresar un estilo musical de acuerdo a los poetas, principalmente Virgilio, a quien ciertamente tenía estima. Sin embargo, debe quedar claro que es una hipótesis propia y de carácter especulativo. No obstante, no es del todo un reordenamiento arbitrario, puesto que se ha tratado de respetar casi en su totalidad los signos de puntuación que indican divisiones en el

texto original. Aunque confieso que imaginar que las *Confesiones* pudieron haber sido escritas de esa manera despierta un asombro.

Y aunque cabe la posibilidad de que se hallen dichos versos, y que hayan sido intencionalmente escritos así, es decir compuestos poéticamente, no lo sabemos ni lo podremos saber. Y de igual manera también pueden haber escritas las palabras en las *Confesiones* para reflejar otra métrica, o ninguna métrica, sin que esto último represente, por ello, la ausencia necesariamente absoluta de musicalidad en las palabras escritas por Agustín; ya que incluso en la retórica y en la prosa hay ritmo y, por ende, música. Sin embargo, cabe la posibilidad dado el presente estudio de que el estilo agustiniano haya explorado dentro de su retórica los distintos pies métricos y haya elaborado un texto que más que prosa simple es arte en palabras. Tal vez, algo intermedio entre la prosa y la lírica, tal vez, un estilo incluso particularmente propio. Así quedan las *Confesiones* después de reordenarlas dentro de la métrica del hexámetro:

Magnus es, Domine, et laudabilis valde,
magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus.
Et laudare te vult homo, aliqua portio creaturae tuae?
et homo circumferens mortalitatem suam,
circumferens testimonium peccati sui
et testimonium, quia *superbis resistis?*
Et tamen laudare te vult homo aliqua portio creaturae tuae.
Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te
et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.

Si analizamos esta primera línea reordenada separada por la coma de las *Confesiones*: *Mag/nas es,/ Domine* tiene cinco semipiés, y *et /lauda/bilis val/de,* tiene siete semipiés, se ve que se pueden medir exactamente igual que los primeros versos de la Eneida. Los cuales están escritos en hexámetros que siguen el siguiente esquema en general:

˘ ˘ | ˘ | | ˘ | | ˘ ˘

Este esquema es una representación de la composición de un hexámetro con los cortes canónicos. Lo interesante es que estos cortes calzan con los versos de la Eneida, como es ampliamente sabido, pero también con las palabras en las *Confesiones*.

Es así que los siguientes versos pueden ser esquematizados con la métrica del hexámetro:

ˊ ˊ | ˊ | | | ˊ ˊ ∪
 Ar ma vi rum que ca no, Tro aie qui pri mus ab o ris (*Eneida* I, 1)

ˊ ˊ | ˊ | | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 Tar taraet in sa no iu vat in dul ge re la bo ri (*Eneida* VI. 135)

ˊ ˊ | ˊ | | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 Ae ne a dum gene trix hominum divomque voluptas (*Lucrecio* I. 1)

Sin embargo, hay otros esquemas como uno de los preferidos por los latinos donde el dáctilo en el primer hemistiquio o sede va seguido de tres espondeos, por ejemplo:

ˊ ˊ | ˊ | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 ex pe di un fe ssi re rum, fru ges que re cep tae (*Eneida* I. 178)

Entonces, disponiendo las primeras líneas de las *Confesiones* al modo del verso heroico quedarían de esta manera:

ˊ ˊ | ˊ | ˊ | | ˊ ˊ ∪ (*Confesiones* I. 1)
 Mag nus es, Domi ne et lau da bi lis val de,

ˊ ˊ | ˊ | | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 mag navir tus tu aet sa pien tiaie tu ae non est nume rus.

ˊ ˊ | ˊ | | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 Et lauda re tevult ho mo, a li qua por tio crea tu rae tuae?

ˊ ˊ | ˊ | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 et homo cir cum fe rens mor ta li ta tem suam,

ˊ ˊ | ˊ | | ˊ | | ˊ ˊ ∪
 Cir cumfe rens testi mo niumpe cca ti suiet tes ti mo nium,

El verso que sigue podría ser un trímetro yámbico¹⁵⁰,

$\acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \cup$
 qu i a su per bis re sis (silencio) tís? (silencio) Et

Y luego vuelve al hexámetro:

$\acute{\quad} \quad \acute{\quad} | \quad \acute{\quad} | | \quad \acute{\quad} | \quad | \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \cup$
 ta men lau dare te vultho mo ali qua por tio crea turae tuae.

$\acute{\quad} \quad \acute{\quad} | \quad \acute{\quad} | | \quad \acute{\quad} | \quad | \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \cup$
 Tu exci tas, utlau da rete de lec tet, quia fe cis ti nos adte

$\acute{\quad} \quad \acute{\quad} | \quad \acute{\quad} | | \quad \acute{\quad} | \quad | \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \cup$
 et inqui e tumest¹⁵¹ cor nostrum, do nec re quies cat in te.

Se puede apreciar que estas primeras líneas de las *Confesiones* al presentar la estructura principal de los versos dactílicos o heroicos; es decir de los hexámetros con los cortes canónicos con cesura pentemímeros, son susceptible de verse como una composición poética que repite un solo tipo unidad métrica en serie ilimitada, esto es, el hexámetro, trímetro yámbico, etc. Dicha composición se le conoce con el nombre de estíquica. Sin embargo, existe también otra forma de componer los versos, aquella que está conformada por la repetición de un conjunto complejo de versos, los cuales pueden ser homogéneos entre sí o de tipos diferentes. A este tipo de

¹⁵⁰ El trímetro yámbico puro el cual recoge el esquema del trímetro yámbico griego, desde Arquíloco. Aquel está ligado a la invectiva personal. En Atenas está presente en la parte dialogada de las tragedias, de las comedias y de los dramas satíricos. En Roma, se representa a partir del siglo I a.C. Y Varrón, por su parte, lo combina con los senarios yámbicos. Catulo es quien posiblemente haya sido el primero en componer los trímetros sin senarios. Los cuales se convirtieron en la parte dialogadas de las tragedias de Séneca, quien sigue a la poesía griega (Ceccarelli 1999: 63).

$\acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad} \quad \acute{\quad}$
Phaselus ille quem videtis, hospites.

se debe comenzarse por un medio pie como en el verso heroico. Entonces, el ritmo se debe medir en troqueos, para que un medio pie lo termine regularmente.

¹⁵¹ Es importante recordar la teoría de la métrica latina que dice que una sinalefa o un hiato se produce cuando una palabra termina con una vocal o -m y a la vez la siguiente palabra comienza por una vocal. En el caso de la sinalefa se suprime métricamente la sílaba y en caso del hiato la sílaba final mantiene su valor (Ceccarelli 1999: 35).

composición se le denomina estrófica. Por ello, también es posible imaginar que Agustín haya usado la composición estrófica la cual está más ligada al canto, originalmente, a la lírica coral, y a la danza¹⁵². De todas formas, la poesía griega y latina poseen gran complejidad, pues los versos líricos griegos eran recitativos. Por lo que, estos temas serían dignos de un estudio posterior y mucho más especializado.

Ahora bien, el reordenamiento hecho de las palabras en las *Confesiones* tampoco es arbitrario, como se mencionó, porque su escansión refleja la métrica del verso heroico. Aunque, como se ha visto, también podría combinarse muy bien con otros tipos de versos y ello no hace que deje de ser poesía o una especie de composición poética. Los cortes indicados por los signos de puntuación como las comas que indican el final de varias palabras como *valde* señalan claramente que hay una separación en la mayoría de casos coinciden con la cesura pentemímera o semiquinaria del verso heroico, aunque es también es posible que se alternen con diversos metros latinos. Para hacer evidente esta imaginación, es decir, que existe una métrica en las *Confesiones* habría que hacer un estudio minucioso y detallado de ellas, lo cual no pretende hacer esta tesis, pues solo pretende indicar o señalar que aquí hay un estilo, más que puramente de prosa, relacionado con la música. Con lo que podría vincularse a la métrica; y con ella, a la poética. De esa manera, el verso agustino es posible de ser imaginado, sobre todo habiendo sido Agustín un rétor y un maestro del discurso bello. Y al ser una posibilidad, entonces, sería digno de estudio.

Después de este análisis, se puede imaginar a manera de especulación que es probable que las palabras hayan sido compuestas por Agustín buscando la armonía en verso que en una simple y llana prosa. Es imaginable pues la coincidencia del verso de Agustín con el verso heroico o hexámetro, el mismo que el Santo afirma como el mejor posible dado por la razón y que usa a su vez Virgilio o con alguna otra clase de métrica que refleja y evoca el ritmo. ¿Por qué no imaginar que fue ese mismo verso nobilísimo el que escogió para alabar a su Dios? Y así enaltecerlo de la mejor manera; esto es, con sus números y signos. Sobre todo, con la connotación que tienen las *Confesiones* en su elevar al alma hasta Dios.

Esta coincidencia posible de los versos de Agustín con los de Virgilio sugiere que puede haber algo más a la base del estilo de Agustín aparte de su reflexión filosófica: la métrica cuidadosamente esculpida y compuesta. Es posible pensar que hay una concordancia intencional en la escritura de Agustín con el hexámetro antes expuesto. Pues, no parecen ser palabras

¹⁵² Ceccarelli 1999: 87.

simples que llegan como si no tuvieran nada que ver una con la otra sino, más bien, parecen haber sido compuestas delicadamente y cuidadosamente. Es por ello que, después de haber analizado su estudio sobre la música y haber comprendido su pasión por el número y la admiración por Virgilio, es plausible que haya intentado ordenar sus palabras de manera que expresen con plenitud el número y el signo. Dando con ello una expresividad más afín a la poética que a la prosa, puesto que aquella buscaría la armonía musical.

¿Qué sucediera si entendemos a las *Confesiones* en un formato más poético a partir de esta especulación? Aparentemente habríamos sido engañados por nuestros ojos y nuestras mentes y las mentes de los que alguna vez leyeron y transcribieron a Agustín. ¿No será que él mismo es un poeta, quien escribe poesía en una métrica cuidadosa para alabar al verdadero héroe de su épica, Cristo? ¿Por qué le hemos atribuido a Agustín una prosa moderna a modo de un tratado viendo con nuestros ojos acostumbrados a los borradores aristotélicos? Tal vez, aquellos que transcribieron las letras agustinianas no tuvieron en cuenta el cuidadoso arte vertido en ellas. Qué criterio usaron para cortar las palabras en donde las cortaron. Tal vez, pudo eliminarse sin querer una de las obras de arte más importantes del mundo antiguo tardío que exponía con impecable poesía la métrica de los paganos, pero con un mensaje cristiano, convirtiendo así a la forma de la poesía del Cisne de Mantua en el signo de Cristo. Y esto es razonable, porque Agustín ve como más convenientes los versos heroicos como los que cita de Virgilio. Así, dicho estilo puede mostrar artísticamente la conversión de lo mejor del paganismo al cristianismo o, mejor dicho, podría ser la metáfora de la toma de posesión de lo que siempre fue de Dios, de Cristo: la belleza, la música, el número. Partiendo de la noción de que Agustín era un rétor, y un estudioso de la música, y no solo de la gramática o de la retórica, se han imaginado así sus *Confesiones*, y al ser ellas una alabanza que en el caso del latín también dicha palabra también tiene un significado musical, hace posible dicha especulación, por lo que desde allí nuestro autor podría bien ganarse también el título de poeta de Cristo.

Jean- Marie Le Blond ha descrito a las *Confesiones* como un trabajo de la memoria agustiniana, por la cual quiere decir que es una memoria no restringida al pasado, sino que incluye al presente y anticipa el futuro¹⁵³. Pues la memoria contiene incontables imágenes de toda clase de cosas llevadas allí desde objetos percibidos por los sentidos (*Confesiones* X. 8. 12). Ella es la vasta e ilimitada cámara interior (*Confesiones* X. 8. 15) que contiene todo lo aprendido y vivido de las artes liberales, que no son puras imágenes sino las cosas mismas puestas en un lugar interior, pero que paradójicamente no es un lugar (*Confesiones* X. 9. 16). Así, retenemos las

¹⁵³ Stump 2001: 151.

imágenes de los sonidos de las palabras, y también lo que ellas significan. Ello estaba ya en nuestra memoria y fue removido y vuelto a mostrar que sin la admonición de alguien no habrían sido escuchadas y no se hubiera podido pensar en ellas (*Confesiones* X. 10. 17). Y esas palabras están formadas en parte por los mismos números que son percibidos luego por los sentidos (*Confesiones* X. 12. 19).

Y ¿acaso sería descabellado pensar a Agustín como el poeta del cristianismo? Las *Confesiones* no solo son una obra filosófica y testimonial, sino también un canto, una obra de arte creadora que relata la travesía de un pecador hacia la luz de la conversión, y que no obstante tiene como protagonista a Dios. Agustín es el transformado, es el rescatado por el verdadero héroe y protagonista que es Cristo. Un canto sobre el triunfo de la Verdad en el interior del hombre. Una alabanza, una confesión que se deja ver a través de los versos bien cuidados y esforzados de Agustín.

Después de lo explicado, entonces, puede comprenderse que el discurso de Agustín, por lo menos en sus *Confesiones*, no es simplemente un discurso corrido que solo se centra en el significado, es decir, en el *synechés*, explicado por Boecio, ni tampoco es una retórica vacía y complementaría ni, por otro lado, se centra solamente en las variaciones de la modulación, es decir, no solo es *diastematiké*. Sino que el discurso de Agustín está entre estos dos tipos de voces discursivas. Es una especie de arte filosófico musical, de filosofía poética. Por tanto, lo central es ver que no solo es importante la significación sino la forma de significar; y la relación que se ha establecido entre la modulación, la cual emplea para definir a la música: *scientia bene modulandi*, con el pensamiento de Agustín.

En las *Confesiones*, se muestra entonces que no es posible hablar de lo inefable a través solamente de lo que significa el signo o del concepto que se quisiera dar a entender. Sino que la experiencia del misterio va más allá, y la música es el elemento comunicativo más apropiado para llevarnos al misterio. Es “La percepción de la forma, estructurada en ritmos largos y breves del *cursum latino*” (*Confesiones* IX. 6). Y es lo que finalmente lleva a la emoción. La cual no depende de nada y deja vislumbrar el misterio, lo inexplicable. La emoción adviene, no se controla. El sentido de la emoción es el comprender que surge de algo que expresa verdad. Aquella verdad que: “aquellas voces [le comunicaban y]...; me encendían sentimientos de piedad, las lágrimas brotaban y me hacían bien”. El canto implica adentrarnos en la intimidad del corazón. El cual experimenta el amor y el misterio, y es con la música que se experimenta una belleza estética y a la vez medio para la contemplación: “La palabra se une al elemento sonoro, la melodía se une al sentido. Lo inefable a la efabilidad sonora. Lo festivo se manifiesta

en la experiencia” (*Confesiones IX*). Además, considera provechoso el canto en el siguiente sentido:

... cuando rememoro mis propias lágrimas, las que derramé al son de los cantos de la asamblea eclesial en los albores de mi fe recobrada, y ahora el propio hecho en sí de que me conmuevo no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando con voz transparente y convenientísima “modulación” se cantan, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre (*Conf. X 33. 50*).

Por tanto, es solamente y necesariamente través del ritmo (*rhythmos*) y la métrica, es decir, la articulación de las duraciones junto a la melodía (*melos*) compuesta por los intervalos, la cuerda (escala), los modos y la armonía, que son los elementos que definen o caracterizan a toda la música, que será posible comunicar lo inefable, pero sin mostrarlo plenamente sino misteriosamente. Por ello, en el *De Doctrina Christiana* Agustín dice que:

Absolutamente hablando, la elocuencia tratando de enseñar no consiste en que agrade lo que se aborrecía o en que se haga lo que se rehusaba, sino en hacer que se descubra lo que estaba oculto. Sin embargo, si se hace esto toscamente el fruto de la enseñanza llegará a muy pocos (*IV. 12. 27*).

De aquí la relación de la música con el pensamiento de Agustín y con su escritura pasa necesariamente por la música que conlleva su estilo. Y aunque sea posible decir que Agustín no haya escrito en verso, sino lo hizo claramente en prosa, como piensa, no se podrá negar las mismas palabras del Santo quien dice que son los pies *epítritos* los que convienen a la prosa; ellos embellecen con mayor conveniencia la severidad de la prosa, cuando las cláusulas se unen con estos ritmos (*De Música, V, 10, 21*). Es decir, aunque sea puramente prosa su obra, el mismo Agustín dice que los ritmos *epítritos* son los más convenientes que se usan en la prosa. Y ello, porque la extensión de los sonidos viene a resultar pesada con las sílabas largas si con ellas no se combinan las breves; igualmente se hace cortada en exceso y casi tremolante si no se intercalan con breves las largas; ninguno de los dos ritmos es equilibrado, aunque satisfagan al oído por la igualdad de sus tiempos. Por tal razón, los versos que constan de seis pirriquios o seis proceleusmáticos se usan en la prosa. Además, si se invierte el orden, que prefiere la razón, de los hemistiquios en los versos de tal suerte se verá alterada la totalidad que necesariamente debamos medir otra clase de pies. Por eso, son ellos, por así decirlo, menos convertibles que los que constan únicamente de breves o sólo de largas. Así, son más adecuados a la prosa. Estos pies, aunque sean admitidos al ritmo senario, deben ceder, sin embargo, a la dignidad y a la proporcionada constitución de los que ofrecen una variedad de breves y largas, que, por esto mismo, pueden ser mucho menos convertibles.

De acuerdo a lo visto, entonces, es plausible que Agustín haya usado los versos heroicos combinados con otros para fundamentar y revestir su discurso desde la música, en especial en *Confesiones*. Al usar así los pies rítmicos, conformaría un estilo de discurso donde la música está presente. Sin embargo, para seguir sobre esta línea haría falta un estudio mayor, como se indicó, en el cual se analice el discurso para precisar los posibles ritmos y con ello poder comprender el espíritu de su estilo llevándonos hacia una interpretación más completa. Uno de los pasajes más hermosos de las *Confesiones*, podría reflejar a su vez la belleza de la poesía. ¿Acaso estas palabras no podrían ser más bien versos?

´ ´ | ´ | | ´ | | ´ ´ ˘
 Se rote a mavi, pul chritu do tam an ti qua et tam nova,
 se rote a mavi! Et ecce in tus e ras et e go foris,
 et ibi te quaere ba met in is ta for mo sa, quae fe cisti
 de formis i rruebam. Me cume ras, et te cum none ram.
 Ea mete ne bant lon gea te, quae si in tenon e ssent,
 non essent.
 Vo cavis ti et cla ma stiet ru pisti sur dita tem meara,
 co ruscas ti, splenduis ti et fu gas ti cae ci tatem meam,
 fra glasti, et duxi spi ritum et an he lo ti bi,
 gus tavi et esu rio et si tio, teti gis ti me,
 et exarsi in pacem tuam (*Confesiones* X. 27. 38)¹⁵⁴.

Y, tal vez, no solo en sus *Confesiones*, sino incluso en podríamos preguntarnos si es que el estilo musical de escribir también se haya en alguna otra obra, por ejemplo: *De Civitate Dei*. Si vemos el Libro I, tal vez también podríamos hallar el verso o el ritmo poético entre sus letras,

Paganos reprehenda, qui orbis calamitates,
 maximeque Romanae urbis recentem
 a Gothis vastationem christianae religioni
 qua deorum cultus prohibetur, tribuebant.
 Agit de commodis et incommodis,
 quae tunc bonis et malis, ut solet, fuerunt communia.

¹⁵⁴ ¡Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba; y deforme como era, me lanzaba sobre estas cosas hermosas que tú creaste. Tú estabas conmigo, mas yo no lo estaba contigo. Reteníanme lejos de ti aquellas cosas que, si no estuviesen en ti, no serían. Llamaste y clamaste, y rompiste mi sordera; brillaste y resplandeciste, y fugaste mi ceguera; exhalaste tu perfume y respiré, y suspiro por ti; gusté de ti, y siento hambre y sed; me tocaste, y abrázame en tu paz.

Por lo pronto esta idea es especulativa, a partir de que la música es central en sus escritos y en su pensamiento. Es curioso ver que, luego de las *Confesiones*, Agustín no vuelve a escribir en diálogos, tal vez, porque habría hallado un nuevo estilo al modo de una retórica musical. La cual sería una prosodia, una reflexión filosófica en y desde el ritmo de la música a través de las palabras. Y, en este quehacer filosófico musical, se realizaría el diálogo interior.

Agustín podría inaugurar una nueva manera de hacer filosofía y de pensar en una especie de diálogo interior desde la música. Con ello, se realizaría una nueva forma de estilo filosófico: con el ritmo musical. Esto es, al componer en base al ritmo se mantiene su pensamiento y sentimientos en la música de su escritura, con ello la preserva en el tiempo para ser evocados luego por los que lo leerán. Y así, invitando al lector a participar de esa armonía, de llevarlo, de transmitirle su experiencia, de hacerlo participe de esa vivencia a través de la música que presenta y hace presente la memoria y la pasión al conservarlas y comunicarlas.

Un estilo musical mostraría el entrelazamiento de las palabras no de forma arbitraria, sino componiéndose con ritmo lo que proporciona un componente estético y sensual. Sin dejar que el pensamiento se reduzca a ello como un fin ni tampoco siendo pura expresividad subjetiva. Es, por el contrario, constitutivo de lo que quiere expresar.

Por tanto, después de analizar principalmente los textos *De musica* y *Confesiones* se puede sostener que la música es fundamental en el pensamiento de Agustín, pues está presente en las palabras reflejando las armonías que las componen. De manera que la forma en que se estructuran aquellas comprende la expresión musical.

Finalmente, entonces, vemos que la palabra supone a la música y no pueden separarse ni desligarse. Es decir, la palabra conlleva música en modo de ritmo y modulación. Ambas realizan el pensamiento: la palabra y la música. Juntas son capaces de elaborar más plenamente la expresión del pensamiento. Y con ello no solo se transmite la verdad por medio de los signos y conceptos sino también por medio de la música que está contenida en ellos en la forma del número.

CAPÍTULO III

El Ser en la música

“Penetraban aquellas voces mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas, y me iba bien con ellas”

Agustín

En este capítulo se muestra a la música como componente esencial en el pensamiento de Agustín al encontrarse en los principales conceptos que elabora como alma, memoria, conocimiento, voluntad, felicidad, y sobre todo tiempo. La modulación está presente en la concepción de aquellos conceptos abriendo la posibilidad de la revelación del ser al colocarse como aquello que permite el movimiento hacia el interior.

El comprender la modulación como el centro del pensamiento de Agustín, nos sitúa en un enfoque que entiende a Dios como artista, un poeta, que crea y ama, y que, además se mueve sin cambiar. Lo cual parecería contradictorio. Sin embargo, se verá que es posible concebir el movimiento de Dios sin necesariamente el cambio. Y, por otro lado, La modulación permite enfrentar de una manera diferente uno de los problemas centrales del cristianismo con su postulado de la creación: la relación entre un Dios trascendente y su creación.

Por ello, se comenzará abordando la relación entre el Ser y el alma para vislumbrar que las armonías eternas permiten el movimiento temporal. Para luego relacionar la modulación con los principales conceptos tratando de justamente armonizar en una unidad musical el pensamiento agustiniano.

3.1 El camino del Ser

Es curioso que después de escribir sus *Confesiones* Agustín haya vuelto al *De musica* para completarlo con el libro VI, en el cual explica el camino hacia la verdad inmutable, camino que ya había trazado desde los libros anteriores en compañía de los gramáticos y los poetas. Y un camino que, sin duda, es necesario hacia la verdad (*De musica* VI. 1.1).

En el libro VI del *De musica*, se muestra de una forma particular una compleja interrelación entre el conocimiento sensible y el conocimiento intelectual. Y se hace mediante aspectos objetivos representados en la materialidad del sonido que serían los números sonoros; mediante aspectos subjetivos representados en la actividad mental que organiza la estructura espacio-

tiempo; y, finalmente, mediante representaciones que se regulan, en primera instancia, por la memoria, y luego por el juicio¹⁵⁵.

En aquel libro, Agustín nos lleva a descubrir la belleza dada por el ritmo no solo en la correspondencia de relaciones y proporciones, que se basa ciertamente en la subjetividad de la consciencia, sino también en la igualdad y la unidad en sí, a las cuales se llega, avanzando desde la exterioridad a la interioridad y de allí, a lo superior. Aunque hay un riesgo en ello: detenerse en la fascinación de los ritmos sensibles o en los primeros niveles de los ritmos del alma pues:

...el deseo de reaccionar a las sucesivas pasiones del cuerpo aparta al alma de la contemplación de las cosas eternas, porque se desvirtúa el interés a causa de la atención dirigida al placer sensible, y hace esto con los ritmos presentes. También el deseo de actuar a través de los cuerpos la distrae y la vuelve inquieta: esto, en cambio, lo hace con ritmos progresivos. La apartan incluso las representaciones y las imágenes, y estas cosas las hace con los ritmos de la memoria. Y, finalmente, la aparta el deseo del conocimiento vano de tales cosas: y esto lo hace con los ritmos sensibles, en los cuales se encuentran reglas que, por así decir, gustan de la imitación del arte. Y de éstas nace la curiosidad inquieta y enemiga, como el nombre mismo lo indica, de la serenidad, y por vacuidad incapaz de la verdad (*De musica* VI. 13. 39).

Se ve, entonces, que es necesario analizar el camino epistemológico que traza Agustín, el cual permitiría el paso de los ritmos a las armonías y finalmente al ser, el cual es un camino elaborado a través de la modulación que pretende expresar que en la realización misma de la modulación es posible que el ser se revele. Entonces, en primer lugar, puede pensarse que es posible entrar en una suerte de realidad desde y en lo temporal; y, en segundo lugar, que el camino hacia el ser no puede ser solamente una comprensión intelectual, sino un gozo de esa misma realidad, una anticipación de la Verdad, del Bien y de la Belleza lo cual era en lo que justamente consistía la felicidad de la vida eterna¹⁵⁶. Podemos apreciar esta anticipación cuando Agustín describe su ascenso desde lo mutable hacia lo inmutable,

...arrebatado hacia ti por tu hermosura, era luego apartado de ti por mi peso...Porque buscando yo de dónde aprobaba la hermosura de los cuerpos—ya celestes, ya terrestres—y qué era lo que había en mí para juzgar rápida y cabalmente de las cosas mudables cuando decía: «Esto debe ser así, aquello no debe ser así»; buscando, digo, de

¹⁵⁵ Parodi 2001:52.

¹⁵⁶ Carry, Phillip. *Inner Grace. Augustine in the Traditions of Plato and Paul*. Oxford: Oxford University Press. 2008. p. 25.

dónde juzgaba yo cuando así juzgaba, hallé que estaba la inmutable y verdadera eternidad de la verdad sobre mi mente mutable.

Y fui subiendo gradualmente de los cuerpos al alma, que siente por el cuerpo; y de aquí al sentido íntimo, al que comunican o anuncian los sentidos del cuerpo las cosas exteriores, y hasta el cual pueden llegar las bestias. De aquí pasé nuevamente a la potencia racionante, a la que pertenece juzgar de los datos de los sentidos corporales, la cual, a su vez, juzgándose a sí misma mutable, se remontó a la misma inteligencia, y apartó el pensamiento de la costumbre, y se sustrajo a la multitud de fantasmas contradictorios para ver de qué luz estaba inundada, cuando sin ninguna duda clamaba que lo inmutable debía ser preferido a lo mutable; y de dónde conocía yo lo inmutable, ya que si no lo conociera de algún modo, de ninguno lo antepondría a lo mutable con tanta certeza. Y, finalmente, llegué a «lo que es» en un golpe de vista trepidante.

Entonces fue cuando «vi tus cosas invisibles por la inteligencia de las cosas creadas»; pero no pude fijar en ellas mi vista, antes, herida de nuevo mi flaqueza, volví a las cosas ordinarias, no llevando conmigo sino un recuerdo amoroso y como apetito de viandas sabrosas que aún no podía comer (*Confesiones* VII. 17. 23).

Agustín dice “vi tus cosas invisibles por la inteligencia” no dice te vi. En ese sentido, puede pensarse que el intelecto no es suficiente para contemplar a Dios, sino que para entrar en la realidad del ser es necesario establecer la convergencia de la percepción sensible con la razón que se da en el acto del intelecto junto con en el despliegue de la modulación en el lenguaje, pues es dentro de este que se gesta la unión del ser y con el poeta convirtiéndolo en el endiosado (*entheos*).

Y, por esto, es central considerar lo que Agustín dibujó en la tradición cultural y filosófica, aquello que pudo compartir con sus contemporáneos paganos: la poesía. Pues esta es lenguaje, un tipo de lenguaje que se despliega en los ritmos y significa no solo a partir de sus conceptos sino también desde la música. Aunque no tuvo la misma lectura que ellos. Es así que escribió,

...no pensamos emprenderlo por otra razón alguna sino para que los jóvenes, y aun las personas de cualquier edad, a quienes dotó Dios de buena inteligencia, se arrancaran, bajo guía de la razón, no precipitadamente, mas por modo escalonado, de los sentidos de la carne y de las literaturas carnales a las que no es difícil apearse, y por amor a la verdad inmutable quedaran fijos en el único Dios y Señor de todas las cosas que, sin mediación de criatura alguna, dirige las almas humanas (*De musica* VI. 1).

Y es que el cuerpo, para Agustín, no solo está animado por el alma sino, además, bajo la finalidad de aquel que lo creó. Y el alma disponiendo de y en aquel por designio divino puede elevarse por medio de la modulación en el lenguaje más allá del mero existir al existir realmente, es decir, al Ser. Lo cual es un camino como respuesta a la inquietud ontológica de todo hombre: el desear la unión con el Ser; pues viene del Ser. En ese sentido, las cosas corpóreas y los signos exteriores no causan la existencia verdadera por sí mismas o por el hecho de percibir las o ejecutarlas, sino que es la voluntad quien hace uso de ellas en camino hacia el Ser y al momento de moverse generan la imagen del Ser, y en ese sentido podría decirse que hay una especie de unión. De esa forma, son signos que ayudan a revelar lo profundo e inescrutable de la voluntad del Ser.

Finalmente, la revelación del Ser es gracia; pues es otorgada y por ella es que se concede la participación en el Ser, a través de la modulación, solamente a aquel virtuoso y amante, que busca el ser por sí mismo y no por otra cosa. Esta gracia se manifiesta en la vivencia de la existencia que vislumbra lo real desde lo temporal, como siendo un acontecimiento, es decir, un acontecimiento que transcurre él mismo durante la modulación. Desde ese aspecto se crea algo donde antes no había nada. Y no por mucho esfuerzo es que se entra ni por la comprensión intelectual solamente sino por cierta disposición del corazón ante el camino, ante el Ser.

3.1.1 La relación de las armonías del alma con el pensamiento en la modulación

Es así que, en el proceso de entrar hacia el Ser, es importante identificar, en primer lugar, las armonías del alma las cuales ayudan a entender cómo es que la música nos permite entrar en una dimensión de realidad que está más allá de lo sensible, pero que a la vez está con lo sensible mediante la modulación.

A pesar de la distinción ontológica entre el Creador, que es el Ser, y lo creado, hay algo de divino en el interior del alma, y que es inseparable de ella. Algo inmutable ontológicamente superior al alma cambiante que es, a su vez, ontológicamente superior al cuerpo. En el sentido, sin embargo, de que el Ser mismo es el artífice del alma, entonces es lo más íntimo que existe en ella. Y ella a su vez puede moverse hacia Él, pues es su mismo origen. Así, todo aquel que se conoce a sí mismo puede comprender que el Ser creó al hombre a su imagen y semejanza (*Soliloquios* I. 1. 4). En el Ser reside la verdad que es más interior que lo más íntimo del alma¹⁵⁷. Hacia allí, solo es posible llegar por medio de la palabra que resuena en el interior del alma y, que como hemos visto para ser completa, debe estar presente la modulación, es decir, en la música.

¹⁵⁷ Carry 2008: 35.

El Ser, entonces, está en la interioridad y, sin embargo, la trasciende. Aunque es posible entrar en Él desde la unidad del sujeto. Y para poder entrar en la unidad del Ser, es necesario, por ello, ver la relación entre la modulación y el pensamiento. Para ello, en primer lugar, se debe recordar que en el lenguaje poético se manifiesta de manera completa la modulación en el signo y el número. Y como la modulación es música, por ende, ella estaría más perfectamente en la poética. De esa forma, identificar la relación entre el pensamiento, el intelecto, y la poética es central para suscitar la posibilidad de la revelación del Ser.

Independientemente de que la poética sea considerada tanto como arte, como inspiración divina, como imitación o como locura, su relación con pensamiento desde el intelecto estaría en el ritmo y las armonías del alma, pues, aunque el poeta esté realizando un arte, esté siendo inspirado por las Musas o sea llevado a la euforia, en todos aquellos casos, se mueve por medio de las palabras a través del ritmo lo cual evidencia un orden y una armonía que solo pueden ser contenidas en el intelecto.

Para comprender ello, en primer lugar, se analizará la poesía en Platón principalmente en su diálogo *Ion*, para ver, sobre todo, la división que establece entre el arte y la inspiración. En segundo lugar, se verá el carácter de imitación que le da Aristóteles a la poética. En tercer lugar, se expondrá la locura de Dido como representación de una posible ambivalencia en la locura expresada por Virgilio. Finalmente, se verá el tratamiento de los ritmos del alma en el *De musica* de Agustín, que permitirá establecer la relación entre el alma, el intelecto, el número y la poética.

La poética para los antiguos griegos era no solo una fuente de placer sino motivo de educación. Homero ha educado a Grecia, ha dicho Jaeger, y no le falta razón, siendo el poeta más reconocido y señalado como maestro y guía de los poetas trágicos por Platón. Sin embargo, al educar entonces le concierne a la filosofía la cuestión de si realmente debería tomarse en cuenta como algo verdadero lo dicho por los poetas. Es así que, desde la filosofía, se presenta como relevante la cuestión de si realmente lo dicho por los poetas revelaba algo verdadero. Con respecto a ello, es necesario tratar de entender cuál es la relación entre el intelecto y el pensamiento con la poética; pues son aquellos mismo quien permite formular la cuestión. En ese sentido, en ellos radica la pregunta y su reflexión. Por tanto, para abordar la pregunta sobre la relación de la verdad con la poesía es necesario preguntar primero ¿cuál es la relación entre el intelecto y el pensamiento con la poética?

Desde el *Ion* de Platón se puede ver que considera a la *téchne* unida a la episteme, es decir, al conocimiento¹⁵⁸ y, en cambio, al *enthousiasmós* como la inspiración a partir de la posesión del rapsoda por parte de la divinidad que habla a través de aquel. Lo que hace que esté fuera de sí. Como ocurre con las Bacantes bajo el influjo del dios Dionisos o de las Coribantes cuando danzan poseídos por la diosa Cibeles o incluso con Sibila o la Pitia. Entonces, el *enthousiasmós* sería un regalo divino que no depende de la voluntad del rapsoda, por ello este sería incapaz de conocer o dar cuenta de su actividad¹⁵⁹. Este fuera de sí, según el Sócrates del *Ion*, haría del poeta un ser sagrado que no podría poetizar si no está antes inspirado como enloquecido y poseído por las Musas. En ese sentido, no estaría en su juicio (*ouk émphrom estín*)¹⁶⁰.

Al final de la obra, Sócrates da a escoger a Ion si es que prefiere ser considerado injusto al no saber explicar o dar cuenta de su arte (*téchne*) -o un ser divino al estar poseído por las Musas. Ion, por supuesto, escoge lo segundo. Sin embargo, esta manera de considerar separados al arte (*téchne*) -y a la inspiración (*enthousiasmós*) al parecer es exclusiva y original de parte de Platón, pues según la tradición, ya entre los aedos Demodoco y Femio, que cantaban los poemas de Homero, la actividad poética estaba condicionada tanto por la actividad inspiradora de los dioses como por la capacidad creativa de los propios poetas sin que entre ellas se encuentre alguna contradicción o incompatibilidad¹⁶¹. En el comienzo de la *Ilíada*, por ejemplo,

La cólera canta, oh diosa, del Périda Aquiles,
maldita, que causó a los aqueos incontables dolores,
precipitó al Hades muchas valientes vidas
de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros... (*Ilíada* I. 1-5)

el poeta¹⁶² le pide a la diosa¹⁶³ que cante a través de él la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo y de la diosa Tetis. Pero no se ve una simple instrumentalización de aquel sino más bien una compañía y mediación. Y en este otro pasaje se muestra que existe un conocimiento que se transmite al poeta de parte de las Musas:

¹⁵⁸ Aguirre, J. Platón y la poesía. *Íon*. Introducción, traducción y comentarios de Javier Aguirre. Madrid: Plaza Valdés editores. 2013. pp. 55-57.

¹⁵⁹ *Idem*. 105.

¹⁶⁰ *Idem*. 51.

¹⁶¹ *Idem*. 107.

¹⁶² Poeta griego que cantaba de memoria.

¹⁶³ En otras traducciones se prefiere Musa.

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas,
Pues vosotras son diosas, están presentes y saben todo,
Mientras que nosotros oímos la fama y no sabemos nada,
Quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos (*Iliada* II. 480-492).

Pero justamente hay una transmisión y no solo un uso del poeta. Y en la *Teogonía* de Hesiodo se aprecia la invocación:

¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de su canto.
Celebren la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales,
Los que nacieron de Gea y el estrellado Urano...
Cuéntenme todo eso Musas que desde un principio las mansiones olímpicas,
habitan, y díganme lo que de ello fue primero (*Teogonía* 104-115).

Dicha invocación tampoco es ajena a los poetas líricos, como lo muestra Alcmeón:

¡Ven, Musa, Calíope, hija de Zeus,
Entona amables palabras, e infunde
Deseo en el himno y gracia en la danza! (fragmento 27).

En estos versos, en ningún momento el poeta es mostrado como un simple instrumento de las Musas, sino que la poesía es un regalo de ellas, pero a la vez también una propia composición del aedo (*aoidós*)¹⁶⁴. Como lo expresa Demodoco dirigiéndose a Ulises en la *Odisea*:

...ten piedad, que bien pronto te habrá de doler si matases
A un cantor cuyos versos recrean a dioses y a hombres.
Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos
en la mente me inspira... (*Odisea* XXI., 344-348).

E incluso, ese regalo de los dioses no solo se les da a los poetas sino a aquellos que buscan el conocimiento, como se muestra en las palabras de Atenea, la de los ojos brillantes, cuando le dice a Telémaco:

¹⁶⁴ Cantor que solía acompañarse por un instrumento de cuerda como la cítara. Principalmente un poeta épico en la tradición homérica.

Telémaco, unas palabras las concebirás en tu propia mente y otras te las infundirá la divinidad. Estoy seguro de que tú has nacido y te has criado no sin la voluntad de los dioses (*Odisea* III).

Por todo ello, como dice Aguirre, el *palaiós mythos* de las *Leyes*, 719c, es una creación propia de Platón¹⁶⁵ que va en una dirección distinta a la de la tradición poética. Entonces, por qué necesariamente el arte (*téchne*) y la inspiración (*enthousiasmós*) tendrían que ser opuestos o tendría que establecerse una dicotomía entre ellos, un vacío. ¿Solo porque *Ion* no sabía cómo explicarse o no entendía su arte? En ese caso, podría decirse todavía que el poeta es capaz de poseer un arte, pero que no posee el conocimiento sobre ese arte, es decir, la explicación. Pero que sí posee un conocimiento de acción inmediato, pues es evidente que lo realiza. El cual podría ser llamado intuición. En ese sentido, la crítica de Sócrates estaría puesta sobre el grado de consciencia del poeta sobre su arte. Una crítica válida si es que se quiere discurrir en la forma de realizar el arte. Así, entonces, si partimos de la idea de que solo es arte aquello que se conoce y sabe cómo explicarse, entonces *Ion* estaría solo faltando al hecho de no saber lo que ya sabe de cierta forma intuitiva. Es decir, habría una especie de conocimiento sobre el arte explícito y un conocimiento simplemente de hacer y realizar el arte, que sería anterior y no discursivo sino manifiesto en el acto de realizar la poética. Por tanto, podría pensarse que cuando realizamos una forma de actividad que va en una dirección, se calcula, se infiere, se piensa y se reflexiona. A esta forma de pensamiento le es intrínseco y propio el lenguaje discursivo. Sin embargo, se podría pensar también que existiría otra forma de pensamiento en la que, en vez de ejecutarse conscientemente, se hace en el ocultamiento y que es anterior al pensamiento reflexivo (*cogitare*), y que no solo desaparece en pos de la actividad que dura en el tiempo, más bien la posibilita. La consciencia se pierde dentro del ritmo de movimiento que es modulado. Este otro tipo de pensamiento que es anterior se une de forma inmediata a la acción. Ese tipo de pensamiento sería aquel que está en el mismo movimiento del poseído, el artista virtuoso, e independientemente de sus formas de locura o posesión yace ahí mismo una modulación que se hace nada, que se oculta para posibilitar la creación del arte mismo. Y, por ello, no obstante, el mismo Sócrates manifiesta que los poetas se adentran en la armonía y el ritmo al estar poseídos.

Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes no están en sus cabales al bailar, así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino que una vez que se han adentrado

¹⁶⁵ Aguirre 2013: 110.

en la armonía y el ritmo¹⁶⁶, presas del furor báquico y poseídos, y tal como las bacantes sacan miel y leche de los ríos cuando están poseídas, pero no mientras están en su juicio, así trabaja también el alma de los poetas líricos, tal como ellos afirman (*Ion* 534 a).

En ese sentido, la armonía y el ritmo fundamentan y conforman la realidad del poeta poseído. Pero la armonía y el ritmo son posibles desde un intelecto que sigue el orden del número.

Para Aristóteles, en cambio, la poética ya era un arte que se constituía por imitación; aunque dice algo similar a lo dicho por Sócrates: que se realiza haciendo uso del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos (*Poética* 1447 a). Y señala que:

La puesta en escena se centra en la voz, en la manera en que debe usarse para cada emoción, por ejemplo, cuando hay que hablar en voz alta, en voz baja y en un tono normal, o en la manera en que hay que emplear las entonaciones, aguda, grave o intermedia, así como los ritmos adecuados a cada asunto. Así pues, hay tres aspectos a los que debemos atender: el volumen, la modulación y el ritmo (*Retórica* 1403 b).

Así el poeta, imitador e histrión, también se sirve del ritmo para constituir y mostrar su arte. Ahora, bien yendo a Roma, dice Varro que los poetas fueron aquellos que crearon expresiones, dando nombres a las cosas, cambiando las inflexiones y percibiendo y articulando el significado. De acuerdo a ello escribió:

Los Poetas dicen que una ardiente semilla cayó del cielo al mar y que Venus nació de la espuma, de la mezcla del fuego y humedad; entonces los poetas dicen que la energía, *vis*, del fuego y humedad es aquella de Venus. Aquellos nacidos de esta *vis* tienen vida, *vita*, así como Luicilius escribió:

Energía es vida, *ves*, y nos hace hacer todas las cosas
Vis est *vita*, *vides*, vis nos *facere omnia cogit*¹⁶⁷.

Los poetas pues manifiestan aquella *vis* de Venus, madre de los romanos, y diosa de la belleza. Y es justamente esta energía divina que permite realizar sus poesías.

¹⁶⁶ *Rhythmós*.

¹⁶⁷ MackCormack 1998: 53.

Así entonces, la inspiración poética se asoció con locura en el siglo V a.C, con los fundamentos más tempranos de la idea en Demócrito y en Platón. Antes de ellos las Musas conferían asistencia a los poetas en términos de conocimiento y memoria, pero no infundían la locura en ellos¹⁶⁸. La idea de que el buen poeta está loco es expresada bellamente por Platón, aunque la ironía con que lo expresa puede ser un punto de contraste. Así en el Fedro, la locura poética aparece como un tercer tipo de beneficiosa locura divina:

El relato no es verdad, si dice que debes amar al que no te ama que está presente en vez de a aquel que te ama, pues el último está loco y el anterior muestra autocontrol, sería bien dicho, si fuera eso verdad, que la locura es mala, pero ahora el mayor bien de todas las cosas viene a nosotros por la locura, aunque solo cuando es un regalo dado por los dioses (*Fedro* 244 a).

El estado que describe Platón sería un estado de locura positivo, una locura divina que se dividía en profética, ritual, poética y erótica, aunque entre ellas haya ambigüedad¹⁶⁹. Sin embargo, el pasaje más relevante de locura épica aparece en el Ion:

Todos los poetas épicos que son buenos componen todos sus bellos poemas no a través del arte sino de ser inspirados y poseídos...Pues un poeta es una luz y alada y sagrada cosa, y no es capaz de componer hasta que sea inspirado y perturbado y su sentido no está más en él. Mientras una persona posea razón es imposible componer y hacer profecía (*Ion* 533e-534b)

Ahora bien, aunque El Cisne de Mantua sigue a Homero en mantener una relación entre la Musas y Apolo, no identificándose a sí mismo como un poeta loco, canta sobre una cierta locura distinta de la tragedia y de la épica, pero que muestra una suerte de confluencia entre ambas:

agit ipse furemtem
in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, Semper longam incommitata videtur

¹⁶⁸ Hershkowitz, D. *The madness of epic. Reading insanity from Homero to Statius*. Oxford: Clarendon Press. 1998. p. 62.

¹⁶⁹ Idem. 10.

ire viam et Tyrios deserta quaerere terra,
Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas,
aut Agamemnoius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae (*Eneida* IV. 465-3)

[La persigue fiero Eneas en persona en sus sueños de loca, y se ve a sí misma sola, abandonada, siempre sin compañía marchando por un largo camino y en una tierra desierta buscar a los tirios, como Penteo ve en su locura de las Eumenides la tropa y aparecer dos soles gemelos y una doble Tebas, o como aparece Orestes en la escena, hijo de Agamenón, cuando huye de su madre armada de antorchas y negras serpientes y en el umbral están sentadas las Furias vengadoras]

Orestes y Pentheus están entre los locos por excelencia de la tragedia griega; mientras que Dido no refleja una locura que reduzca su experiencia simplemente a los aspectos particulares de la tragedia, sino que el símil trae, saca, por el contraste que establece, la naturaleza multidimensional de su locura. Dido no solo es la figura de Pentheus, sino que también es la de las Bacantes (*Eneida* IV. 301-3), no solo es perseguida como Orestes sino también la que persigue como las Furias (*Eneida* IV. 384-6). Y este tipo de locuras contrastan con la locura que experimenta actualmente Dido, descrita en esta línea:

ergo ubi concepit furias euicta dolore...
entonces cuando ella había concebido su locura, superada por el dolor... (*Eneida* IV. 474).

Su real locura está dentro de ella¹⁷⁰. La locura de Dido se refleja perfectamente en las ménades¹⁷¹, que se origina por el impulso erótico de Venus, Cupido y Juno externamente y por la unión de su deseo con su propia fuerza de voluntad internamente. Estos dos aspectos realizan

¹⁷⁰ Hershkowitz 1998: 28.

¹⁷¹ Inicialmente las ménades son las ninfas que criaron y luego fueron poseídas por Dionisio. En principio las ménades se distinguen de las bacantes porque mientras aquellas tienen una posesión mística, éstas son mortales y su posesión estaría orientada a la orgía en el culto de Dionisio. Aunque también se pueden tomar los términos como sinónimos que evocan la posesión y el desvarío.

su completa transformación¹⁷². De la misma manera que en las ménades, Sibila es cambiada por la presencia de dios: cuando ella percibe la presencia de Apolo que se acerca, pierde todo color, se vuelve desatada y agitada. Su posesión es explícitamente explicada en términos menádicos:

at Phoebi nondum patiens immanis in antro
bacchatur vates, magnum si pectore possit
exaississe deum; tanto magis ille fatigat
os rabidum; fera corda domans, fingit que premendo (*Eneida* VI. 77-80)
[Pero sin someterse aún vaga terrible por el antro como bacante
La vidente de Febo, por si puede sacudirse del pecho
al dios imponente, y tanto más aquél fatiga
su boca rabiosa, domando al fiero corazón, y la rinde bajo su peso]

El carácter de una suerte de doble naturaleza de la poesía, en ese sentido, podría estar representada por Dido, pues, aunque sea un arte dirigido por la razón o sea una expresión menádica de la locura al incluir el ritmo, puede incluso hacer confluir a ambos. Esto ya no sería una simple imitación, como diría Aristóteles sobre la poética, sino más bien una especie de creación en la composición de los versos. El poeta se convertiría en una fuerza que compone y no solo que imita. Y ello es posible de ser pensado porque el poeta con su actividad yace y se adentra en la música que, con la armonía, que relaciona el signo y el número, configura una realidad con la palabra. Así con Virgilio, la poética podría ser un arte y una inspiración a la vez; y que, asimismo, utilizaría el ritmo para su realización.

Ahora bien, se ha visto que la poética tiene relación con el ritmo al entrar los rapsodas en él ya sea poseídos por la divinidad o empleando su arte imitativo. En ese sentido, para ver la relación de la poética con el intelecto es necesario ver ahora qué de común puede tener el intelecto con ella. En el libro VI del *De música*, se puede ver esta relación a partir de un análisis del verso que Agustín describe: *Deus creator omnium* (Dios creador de todas las cosas), en el cual se pueden identificar cuatro yambos y doce tiempos, los cuales están en el sonido que se percibe, en el sentido del oído de quien los percibe, en la acción del que lo recita y también en la memoria (*De musica* VI. 2. 2). Ese verso es sumamente importante, pues se muestra el ritmo, por un lado, y por otro el significado, donde ambos son necesarios para llegar a posibilitar la revelación del Ser.

¹⁷² Hershkowitz 1998: 36.

Y guiado por los ritmos es que Agustín describe los géneros del alma en su libro *De música* que van en consonancia con los ritmos. Estos géneros determinarán la forma cómo el alma se mueve y la relación que tiene ella con la poética y la música. El primer género es el sonido mismo; el segundo, la potencia natural que está en el sentido que percibe los sonidos rítmicos y es la medida del sonido que la produce, la cual es distinta de la afección que surge cuando se oye algún sonido, pues esta cambia con los diferentes pies rítmicos y no puede formarse antes de que se produzca el sonido ni puede permanecer después de que haya cesado, mientras que aquella potencia natural está presente en los oídos y no cesa de existir en el silencio ni se introduce por el sonido, sino que este más bien es captado y juzgado por ella (*De musica* VI. 3. 4). El tercero es la práctica del que recita que se encuentra en cierta actividad del espíritu, que como no produce sonido ni afecta a los oídos, muestra que este género puede existir sin aquellos dos primeros géneros: el sonido y la potencia natural; y los ritmos que están en la memoria, que pueden existir sin los demás; aunque son impresos por los géneros que lo preceden (*De musica* VI. 3. 4). Y son los únicos cuatro géneros donde existe de alguna manera el tiempo y los ritmos.

Existe un quinto género el cual es aquel que reside en el juicio natural del sentir que se muestra al deleitarnos por la igualdad de los ritmos y al molestarnos por su desigualdad. Este es el más noble de todos, pues puede juzgar a los otros. A este le siguen los números que producimos en el alma, porque son causa de lo que presentamos a la memoria (*De musica* VI. 4. 7). Estos ritmos del juicio revelan además la dimensión atemporal, pues la capacidad intelectual de sentir la consonancia y la concordia del ritmo nos remite a admitir la presencia aquello que no puede tener su origen en el alma que es temporal y transitoria.¹⁷³ Entonces, en el alma misma está el ritmo, y su actividad está conformada por aquel.

Además, por otro lado, existen ciertas armonías y ritmos que el alma no recibe del cuerpo sino de Dios y que ella misma las imprime en el cuerpo (*De musica* VI. 4. 7), sino que está hecho como reflejo de un orden mayor. En ese sentido, para Agustín, el cuerpo no produce armonías en el alma, es decir el conocimiento de la música no se informa por medio del cuerpo, pues en ese caso el alma estaría sujeta al cuerpo; ya que, si el cuerpo produjera en ella armonías, sería superior (*De musica* VI. 5. 8).

Estos ritmos del alma son: los números de juicio; los números proferidos; los números entendidos; los números recordables y los números sonoros (*De musica* VI. 6. 16). De entre estos ritmos, los números de juicio no son afectados cuando un verso se recita rápidamente o lentamente, pues no se afecta el juicio del sentido al poder decir conforme a qué ritmo se

¹⁷³ Parodi 2011: 54.

producen los sonidos. Por tanto, estos números de juicio no están vinculados por la duración de tiempo (*De musica* VI. 7. 18). Sin embargo, ellos están contenidos en “ciertos límites de duraciones temporales, que no pueden sobrepasar cuando juzgan, y todo cuanto excede estos espacios, no pueden ellos abarcarlo para emitir su juicio” (*Ibidem*); por lo que son mortales, pues pueden vincularse con la temporalidad y juzgar las acciones sensibles. Así es que “los ritmos del juicio permanecen inmutables, aunque no sé si en el alma, ciertamente en la naturaleza del hombre, juzgando los que se presentan comprendidos entre una corta brevedad y una cierta duración, para probar la regularidad numérica o un cierto desorden (*De musica* VI. 7. 18).

Los números proferidos, en cambio, son toda expresión que se pueda hacer con el cuerpo. Es así que, ellos experimentan un cambio por la influencia de los números de juicio, porque:

lo que nos detiene y aparta de caminar a pasos desiguales, de dar golpes a intervalos desiguales o de comer de rascar, en fin, con desiguales idas y venidas de uñas, y para no recorrer con el pensamiento otras muchas operaciones, todo cuanto en cualquier intención de realizar una cosa, por medio de los órganos de nuestro cuerpo, nos aleja de los movimientos desiguales y en silencio nos manda a una cierta armonía, es esto mismo precisamente no sé qué juicio, que sugiere a Dios como creador de todo ser viviente: El es, debemos creer ciertamente, el autor de toda armonía y concordia (*De musica* VI. 8 .20).

Ahora, los números entendidos, que no se producen por propia iniciativa, sino según las pasiones del cuerpo, también están sometidos a los números de juicio para ser valorados en la medida en que la memoria pueda retener sus intervalos. Pues es por la memoria que es posible pensar sobre las cosas vividas. Si no se pudieran recordar, se ocultarían en el alma, pero pueden ser evocadas de nuevo. Y ese recoger de nuevo para que puedan ser reconocidas, recogidas de cierta dispersión, es lo que Agustín llama *cogitare*, es decir, pensar (*Confesiones* X. 11. 18). Y no solo la memoria contiene imágenes e ideas del pasado, sino que también gobierna la expectación: la mente usa a la memoria para mediar sobre las cosas futuras, eventos y esperanzas. Así, ahondando en la memoria, entonces, también se encuentran las futuras posibilidades. Agustín indica que la mente construye nuevas y diferentes ideas usando imágenes y pensamientos del pasado contenidos en la memoria. Esto implica que no solo se trata de la representación de imágenes pasadas o ideas sino de imaginación creativa. De esa manera, se pueden construir nuevos pensamientos por medio de ir hacia el pasado¹⁷⁴. Y el pensamiento que

¹⁷⁴ Andrea Nightingale. *Once out of Nature. Augustine on time and body*. The University of Chicago Press: Chicago and London. 2011.p. 64.

recoge en la memoria está regido por el número, porque un número, que se compone de intervalos de tiempo, no puede ser de ninguna manera juzgado por nosotros si en esa tarea no viene en nuestra ayuda la memoria. Ella permite que en el instante en que ya no suena el comienzo, sino el fin de la sílaba, persiste todavía en el alma aquel movimiento, que se produjo cuando sonó el principio mismo, podemos decir que no oímos nada (*De musica* VI. 8. 21).

Es por ello que cuando el alma pone su atención en sus pensamientos, parece que no oyéramos lo que suena a nuestro alrededor. El sonido se extingue, el silencio aparece, pues el alma no hace que podamos sentir lo que hemos oído. Esto es, el sonido golpea nuestros oídos, pero no lo reconocemos en nuestra memoria. Y en ese momento la voluntad no puede ejercer su poder sobre lo que no ha llegado a nuestra memoria, pues el acto de la voluntad también necesita un espacio de tiempo para su realidad (*De musica* VI. 8. 21).

Por su parte, los números del recuerdo son aquellos que permanecen en la memoria en reserva, y los que buscamos en ella. Estos recuerdos son movimientos del alma no extinguidos, los cuales reconocemos como que han vuelto y no han aparecido recién. Es, luego de recordar, que se presentan a la voluntad de modo conveniente, según su tiempo y orden. En ese sentido, puede decirse que lo que se recuerda se percibe y se aprecia de una cierta forma que depende de lo que fue antes.

Finalmente, los números sonoros son aquellos que una vez oídos entran al juicio de los números entendidos. Sobre los sonidos que llegan por el órgano del oído, como en la danza, los cuales pertenecen a las armonías temporales, se emiten un juicio apreciativo, con ayuda de la memoria con los números de juicio.

Ahora bien, hay una correlación en la interacción de los números entendidos con los números de la memoria que se establece por el número. Esta correlación es la razón a modo de proporción que va mostrando la modulación entre los números entendidos y los de la memoria a lo largo del tiempo.

Así, mientras que los *números entendidos* son apreciados en la medida en que la memoria los acerca a los números de juicio, también a su vez los números del recuerdo, que hay en la memoria, pueden ser juzgados por los *números entendidos*, cuando éstos los presentan; pero de tal modo que haya esta diferencia: para que sean juzgados los *números entendidos*, la memoria ofrece como huellas recientes de sus pasos fugitivos; mas cuando juzgamos los números de la memoria, al oírlos, vuelven como a cobrar vida esas mismas huellas al paso de los *números entendidos* (*De musica* VI. 8. 22).

Con ello, se aprecia que Agustín a cada uno de los números del alma los llama movimientos armónicos. De esta forma, el ritmo está presente en todos los géneros del alma. Y es aquí donde es necesario ver que la poética, al surgir a partir del adentramiento del poeta en los ritmos, entra en y se mueve en consonancia con los ritmos del alma. Existe en el alma, entonces, un dinamismo rítmico al momento de expresar la poesía. En ese sentido la poética es realizada por el intelecto a través de los números en la palabra, la cual hace confluir en su discurso la tensión a lo uno:

la potencia y la fuerza de los números, no le parecerá demasiado indigno, ni motivo de tanto encanto el hecho de que con su ciencia y pericia suene agradablemente el verso bien escandido y arranque armonías a las cuerdas del arpa, y se permita, en cambio, que su vida y su propia alma se deslicen por caminos tortuosos y que de un estrépito discordante porque la dominan las pasiones carnales y los versos [...] la unidad no la percibimos por los sentidos del cuerpo, tampoco percibimos por ellos número alguno, de aquellos, digo, que intuimos por la inteligencia, porque ninguno de ellos hay que no tome su nombre del número de seres que contiene la unidad, cuya intuición no tiene lugar por los sentidos del cuerpo (*De libero arbitrio* II. 8. 23).

De esa forma, se establece una relación de aquella y el alma y, por ello, con el intelecto. Es decir, en tanto los ritmos del alma son aquellos que posibilitan la relación entre el intelecto y la poética en los ritmos del alma. Es así que, el intelecto y la poética confluyen en un ritmo temporal que ya venga desde lo divino o sea un arte imitativo se conforma desde los números de la memoria. Por ello, la poesía es el signo de la actividad del intelecto en el ritmo.

La armonía comienza por la unidad y es bella gracias a la igualdad y a la simetría y se une por el orden. Por esta razón, todo el que afirma que no hay naturaleza alguna que, para ser lo que es, no desee la unidad y que se esfuerce en ser igual a sí misma, en la medida de su posibilidad, y que guarde su orden propio, sea en lugares o tiempos, o mantenga su propia conservación en un cuerpo que le sirve de equilibrio; es necesario admitir que a partir de un solo principio, llegan a ser y se fundan todas las cosas como son y por grandes que sea, por medio de algo igual y con una especie semejante en cuanto a su bondad, la cual hace que, por así decirlo, reine entre todas las cosas la perfecta caridad en lo uno y la unidad salida de la unidad (*De musica* VI. 17. 56).

El poeta, entonces, es quien por medio de las armonías racionales que hay en su arte puede producir las armonías sensibles contenidas en su potencia habitual, y mueve, por las armonías

sensibles, los números proferidos, con los que pone en acción sus miembros y a los que conciernen los intervalos de los tiempos, y por estas últimas armonías puede a su vez configurar de la madera unas formas visibles —armoniosas por su simetría espacial. Y nos hace entrar en su intelección, aunque sea por seguimiento en de sus ritmos. Nos invita a que lo sigamos, a que entremos en su dimensión temporal, y nos tiene y nos entretiene. Pero es él quien, movido desde las armonías eternas, nos mueve. Nos posee al querer nosotros poseerlo y poseer lo que vemos que tiene y evoca.

Lo oculto en la memoria incluso antes de ser pensado resulta en pensamiento cuando es visto, y es la voluntad la que forma un vínculo entre ellos dos (*De Trinitate* II. 7. 12). De esa forma se entiende que la voluntad establece su atención para ver con la mente incluso los recuerdos y la memoria puede incluso hacer conjeturas sobre el futuro desde el pasado,

En la recitación de un poema, nosotros vemos anticipadamente por el pensamiento lo que sigue y sin embargo no es providencia, sino memoria la que nos instruye para que podamos preverlo (*De Trinitate* XV. 7. 13).

Por ello, cuando el rapsoda pronuncia los versos desde la memoria, aunque los pronuncie desde la locura o desde el arte es “conocimiento nacido del conocimiento, visión de visión, y el entendimiento que es encontrado en el pensamiento desde el entendimiento que ha estado en la memoria, pero estaba oculto. Y aun a menos que el pensamiento tenga una cierta memoria de él, el pensamiento no regresará a aquellas cosas que dejó en la memoria cuando piense en otras (*De Trinitate* XV. 21. 40).

Por tanto, la relación entre el intelecto y la poética radica de cierta forma en el ritmo que refleja número y unidad desde la memoria. Lo que va en concordancia con lo que sostiene la presente tesis al hallarse en la poética la modulación del intelecto por medio del número. En ese sentido, puede pensarse en una especie de racionalidad del intelecto que tanto en la locura como en la cordura participa a través del ritmo. No a modo de hacer sentido en la locura ni hacer insensata y pasional a la cordura sino en el hecho de que en ambas (locura y cordura) está presente el número para posibilitar su movimiento y de esa forma, el ritmo relaciona a la poética con el intelecto.

Podría pensarse incluso que el mismo intelecto es inspirado no solo a causa de la posesión del arte sino por ser más conveniente la llegada de la inspiración, al estar dispuesto en una especie de conformación, formación, que permite la realización del arte. ¿Es desde allí que el trance de

la locura poética sería más bien una suerte de liberación de las limitaciones del intelecto o, por el contrario, la pérdida del mismo? ¿No será que a partir del ritmo pueda adentrarse en las profundidades de lo infinito posible o más bien representaría salir de lo existente mensurable? Son preguntas que pueden surgir a partir de lo visto, pero que en ambos casos presuponen la posibilidad de la convivencia de los opuestos; es decir de la locura y de la cordura, sin caer, por ello, en contradicción.

3.1.2 El Ser, fuente de las armonías eternas

Y, sin embargo, los ritmos del alma no tienen por origen ella misma, sino que vienen de la fuente de toda armonía, del ser eterno e inmutable. Por ello, ahora se verá el siguiente paso, es decir la relación entre el intelecto, el pensamiento y las armonías del alma con las armonías eternas.

Como se vio anteriormente, los ritmos del juicio son aquellos más nobles del alma, pues están en la capacidad de juzgar los movimientos de los ritmos de la memoria, del entendimiento, de la profesión, y de la sonoridad. Pero aquellos ritmos del juicio, a su vez, tienen su origen en armonías superiores donde ya no hay espacios de tiempo y que sin embargo juzgan aquellos movimientos que se producen en un espacio de tiempo que suceden además en la memoria. (*De musica* VI. 9. 23).

Estos ritmos en las almas vienen de las armonías eternas, que son las que los generan, a su vez, el pensamiento y la poética y que vienen del Ser. La dinámica del pensamiento y la poética se ve plasmada en los versos. Así, desde esa perspectiva, en el verso antes mencionado

Deus creator omnium

Agustín encuentra que se oye por medio de los números entendidos, que se reconoce por los de la memoria, que se pronuncia por los proferidos y se siente placer por los del juicio. Y por aquel placer que es como una decisión espontánea de los números de juicio, se emite sobre dicho placer una sentencia mucho más firme, de acuerdo con esas armonías más ocultas. Porque una misma cosa es sentir placer sensible y valorarlo (*De musica* VI. 9. 23).

Al enumerar y distinguir las diversas armonías, estamos viendo los movimientos y las afecciones de una sola naturaleza, es decir, del alma. La cual posee dos géneros distintos que actúan mediante movimientos propios a cada cual. El primer género se corresponde con distintos movimientos como lo son el reaccionar a lo que el cuerpo experimenta, que es la sensación; el moverse hacia el cuerpo, que es la acción, el retener el efecto producido por aquellos movimientos, que es la memoria, el aprobar o desaprobar aquellos movimientos, lo que

ocurre en el placer, en el cual hay ya impregnadas ciertas armonías, pues de lo contrario no podría acoger intervalos iguales ni rechazar los confusos. El segundo género se corresponde con apreciar la rectitud de aquellos placeres lo que es propio del raciocinio, juicio que no podría emitir sin tener armonías superiores que la habiliten a juzgar las armonías inferiores. Finalmente, se pueden contar en el alma seis especies de armonías, clasificadas y dispuestas en su propio rango (*De musica* VI. 9. 24).

Entonces, la actividad de la razón, la cual expone Agustín, a modo de resumen, refleja las etapas de la modulación en las armonías eternas. En primer lugar, la actividad de la razón por sí misma consiste en la auténtica modulación que es un movimiento libre dirigido hacia el objeto de su belleza. En segundo lugar, el alma ve que en los movimientos del cuerpo es una cosa lo que varía según la brevedad o alargamiento del tiempo, y otra lo que cambia por la percusión que mide los espacios de lugar de acuerdo con ciertos grados de rapidez y lentitud. Según ello, la razón ve que la variación consistente en la duración de tiempo produce, por medio de intervalos medidos, diversos ritmos, articulados en distintas partes, adaptados a la sensibilidad del hombre, lo que da origen finalmente a los versos. Por último, la razón ve que el alma para poder juzgar sobre los ritmos corporales y psicológicos porque ella en sí misma tiene ciertos ritmos los cuales son superiores (*De musica* VI. 10. 25). Por tanto, esto muestra que el alma modula y que en ella hay armonía que permite juzgar el sonido exterior.

Así, los versos son no solo expresiones del alma en tanto que muestran un significado conceptual y una pasión del alma sino, además, el reflejo de las armonías eternas. Ello se puede ver cuando la razón considera las variaciones de tiempo y muestra su inclinación en regular los ritmos, ama la igualdad en los intervalos. Así, el placer es el efecto de la equivalencia entre las partes.

¿Nos producirían placer el pirriquio, o el espondeo, o el anapesto, o el dáctilo, o el proceleusmático, o el dispondeo, si cada uno de ellos no relacionara su primera parte a la segunda por medio de una división equivalente? ¿Y qué belleza contienen en sí el yambo, el troqueo y el tríbraco si no es porque a casusa de su parte más breve pueden dividir la parte mayor en otras dos porciones de igual valor? (*De musica* VI. 10. 26).

A esto se suma, lo visto en los primeros libros del *De música*, vistos en la primera parte: la causa del placer radica en la igualdad. Pero más aún, con respecto a los pies de seis tiempos:

¿De dónde se explica que suenen con mayor dulzura y encanto sino porque se dividen conforme a una y otra ley, a saber: bien en dos tiempos iguales con tres tiempos cada

una, bien en una parte simple compuesta de porciones iguales y en una parte doble, es decir, de manera que la parte mayor contiene dos veces la parte más pequeña y quede dividida en dos porciones iguales por la otra que, con sus dos tiempos, mide y corta por la mitad, en dos, los cuatro tiempos de la primera? (*De musica* VI. 10. 26).

Y aún más, Agustín habla justamente de los hexámetros, los versos más nobles, ya estudiados en el capítulo 2 de la presente tesis, y dice lo siguiente:

¿Qué decir de los pies de cinco y de siete tiempos? ¿De dónde viene que parecen adaptarse más a la prosa que a los versos sino de que la parte más pequeña de ellos no divide a la mayor en porciones iguales? Y, por otra parte, a estos mismos pies, ¿por qué se les incorpora al rango de su especie para lograr la relación armoniosa de los tiempos sino porque, en cinco tiempos, la parte menor tiene dos veces lo que posee tres veces la mayor, y en siete tiempos tiene la parte más pequeña tres veces lo que posee cuatro veces la mayor? Así, en todos los pies, ninguna parte mínima puede estar caracterizada por la estructura de una medida sin que a ésta correspondan, en la mayor igualdad posible, las restantes partes (*Ibidem*).

En ese sentido, el alma es la jueza, cuando la igualdad la place con las armonías de los espacios temporales (*De musica* VI. 10. 28). Y es desde las armonías eternas que es posible todo juicio del alma que es a la vez una modulación en el tiempo.

Por otro lado, la consciencia de estructurar los pies adecuadamente, es decir, componer los pensamientos es una actividad que muestra justamente la modulación interna del alma. Y es que los pies están presentes en todas las palabras, y ninguna palabra prescinde de su musicalidad. Por tanto, el discurso más adecuado y completo, el *mél*os perfecto debe ser aquel que tenga en cuenta la mejor medida entre pies y su relación con el concepto, es decir, aquel discurso modulado, pues hace presente y entra en las armonías eternas. Y aquel *melos* viene y se construye desde las armonías eternas.

E incluso en el silencio del discurso no se percibe la desaparición de la armonía, que viene de la armonía eterna; puesto que incluso ahí la igualdad se percibe en el espacio que dura el silencio. De esa forma, una sílaba breve seguida de un silencio se tomará como una larga. Siendo el silencio en la música esencial para la composición y la ejecución, pues sin él todo sería o parecería lo mismo, el ritmo no sería posible al no tener intervalos separados por el silencio. Entonces, el silencio posibilita la limitación rítmica, por ello permite los intervalos de tiempo

donde existe la música. Así, es superior aquello donde la igualdad es soberana, inmóvil, inmutable y eterna, la que refleja, a su vez, lo armónico eterno, como se muestra en este pasaje:

allí donde no existe el tiempo porque no hay cambio ninguno, y de donde se forjan, ordenan y regulan los tiempos como imitaciones de la eternidad, mientras la revolución del cielo torna a su mismo punto y a este mismo vuelve a traer los cuerpos celestes, y obedece por medio de los días y meses, y años y lustros, y demás movimientos de astros, a las leyes de la igualdad y de la unidad y del orden. Así, las cosas terrenas, subordinadas a las celestes, asocian los movimientos de su tiempo, gracias a su armoniosa sucesión, por así decirlo, al Cántico del Universo (*De musica* VI. 11. 29).

Entonces, existen armonías superiores al alma las cuales suscitan la armonía de esta. Y todo ritmo en el tiempo, viene del ritmo eterno. Además, el mismo pensamiento del alma necesita, para ser hecho, producido, de aquellas armonías y tiempos que marcan su acontecer y pensar. Y desde aquel pensar hecho con los pies y los ritmos y los versos en el lenguaje se puede alcanzar una mayor armonía en la imitación de estas armonías eternas. Así, un discurso más completo en el tiempo sería aquel que muestra reflejando en su transcurrir estas armonías que posibilitan el pensamiento con versos que signifiquen no solo conceptos sino armonía.

Por tanto, en ese sentido, Agustín al componer sus pensamientos, modula lo que permite la participación de lo inteligible con lo eterno. Y justamente se convierte en el compositor que hilvana pensamientos desde su corazón, en el poeta de Cristo. Y el hecho de volver al *De musica* después de componer sus *Confesiones* y escribir el Libro VI muestra un afán por explicar con mayor profundidad que las palabras reflejan en su modulación las armonías eternas. De esa forma, se sustenta la tesis por la concordancia entre la poética y la modulación del intelecto por medio del número.

3.2 El Ser en la modulación del pensamiento: la unión interior

Una vez vista la relación del intelecto con la poética que es el ritmo, y la relación del ritmo del alma con las armonías eternas, se analizará ahora la unión con el Ser que se posibilita mediante esta modulación del alma desde y en las armonías eternas.

Agustín da a entender que, desde dentro, desde la parte, no es posible contemplar el todo; pues si durante el tiempo en que dentro de un poema suenan las sílabas, tuviesen ellas simultáneamente vida y capacidad perceptiva, de ninguna manera les causara placer la armonía y belleza de la obra continuada, pues no podrían contemplarla toda entera. Y esto se puede apreciar en la conformación de un poema que justamente se configura con la sucesión de cada una de las sílabas y que ellas van pasando. Pero ello, el hecho de no poder contemplarlo, no

significa que no exista un todo que abarque las partes en armonía. Y no significa que no se pueda ser consciente del ser parte del poema entero. En eso consiste entrar en el ritmo del Ser mediante la modulación: en entrar en el ritmo y ser poseído por el Ser que es quien modula. Y aunque no podamos contemplar el todo desde la eternidad al estar dentro, sí es posible ser conscientes de ser parte del todo, que sería el Ser, y de ser movidos por Él al realizar en el tiempo lo que desde lo eterno es formado.

Así, para unirse al Ser se debe ser llevado por un tipo de racionalidad que es armónica que nace del Ser mismo, puesto que en Él radican las armonías eternas. Las cuales se manifiestan con el ritmo que busca la igualdad, que es la relación entre la poética y el intelecto como se vio en la sección anterior. Allí, en el lugar del ritmo es donde se reflejan las armonías eternas y desde donde se guarda un orden para que los números de la razón dirijan las actividades del alma.

Entonces, se analizará, ahora, la relación entre el pensamiento y las armonías eternas. Así, la modulación del alma se lleva a cabo, en primer lugar, cuando los números proferidos regulan a los sensibles, los cuales producen las bellezas sensibles de los tiempos. Y con los números sonoros, se producen los entendidos. Y con ello, el alma al recibir esos impulsos, los multiplica y produce los números de la memoria. En esto consiste el proceso de modulación por el cual se mueve el alma y su actividad: el pensamiento. Y justamente desde ese movimiento es que actúa el ser posibilitando la unión del pensamiento con el Ser.

Esto es, las armonías eternas se muestran en la correspondencia con el pensamiento que, a su vez, está en relación con la estructura musical de los versos. En ese sentido, las palabras de los versos son los signos del pensamiento desde las armonías eternas. Esto es:

la palabra que afuera resuena, signo es de la palabra que adentro resplandece, a la que conviene mejor el nombre de verbo; pues la palabra que los labios pronuncian son voz del verbo, y se denomina verbo por razón de su origen. Así, nuestro verbo se hace en cierto modo voz del cuerpo al convertirse en palabra para poder manifestarse a los sentidos del hombre, como el Verbo se hizo carne tomando nuestra vestidura para poder manifestarse a los ojos de los mortales (*De Trinitate* XV. 11. 20)¹⁷⁵.

Hay una dinámica interna que se da a partir del movimiento del alma y consecuentemente con el pensamiento que permite la realización y revelación de cierta forma del Ser. Y que se revela

¹⁷⁵ Proinde verbum quod foris sonat, signum est verbi quod intus lucet, cui magis verbi competit nomen. Nam illud quod proferitu carnis ore, vox verbi est: verbumque et ipsum dicitur, propter illud a quo ut foris apparet assumptum est. Ita enim verbum nostrum vox quodam modo corporis fit, assumendo eam in qua manifestaretur sensibus hominem; sicut Verbum Dei caro factum est, assumendo eam in qua et ipsum manifestaretur sensibus hominem.

desde el verbo interior haciendo surgir las palabras. Sin embargo, aquel verbo interior está en relación con y reúne en sí mismo a las armonías eternas moviéndose desde y en ellas. Es decir, el verbo interior refleja las armonías eternas en la palabra modulada. Y aunque la unidad está presente en su perfecta totalidad e indivisibilidad solo en el Ser, y por ello el hombre nunca podrá alcanzarla completamente, pues ninguna cosa material, por más bella que sea podrá ser una completamente con el ser, sí es posible lograr la cierta unidad manifestada en el tiempo (*De Vera religiones* 60). Y es con la modulación del alma que se muestra en la posesión poética que se podría hacer presente, a manera de figura en el tiempo, esta suerte de unión con el ser, pues en ella se representa la multiplicidad y la unidad¹⁷⁶. Pero más aún se revela la intuición en el acto mismo en el cual el poeta es su mismo pensamiento, se convierte en ser al unirse de cierta forma en el mismo movimiento modulado de la poesía; y es capturado por el Ser, y en ese momento deja de pensar y se convierte en pensamiento vivo en el tiempo, realizándose.

Entonces, en vistas a la relación del pensamiento con las armonías eternas desde donde proceden las del alma, se analizará en qué sentido se establece dicha relación considerando el movimiento de la modulación del ser del pensamiento, el Ser y lo que posibilita la unión con Él, la cual no solo es contemplativa sino con toda el alma. Y no es una unión solo contemplativa, porque es posible que el pensamiento piense a lo que se manifiesta como siendo, cuando en realidad no lo es. ¿Cómo sabemos que lo que nos aparece es verdadero o verdaderamente real? Es posible que sea una ilusión; y, no obstante, aunque ilusión, es ya algo, de cierta manera, aunque no sea algo verdadero en realidad. Por lo que, el pensamiento solo no tiene un criterio para poder saber que lo que contempla es verdadero y real.

Agustín llama mundo a todo lo que aparece; es decir, a todo lo que aparece incluso en el sueño, a todo lo sea pensado, y aparezca como tal. En ese sentido, muestra al mundo haciendo un trazado casi fenomenológico:

¿Cómo sabes [...] que existe este mundo si los sentidos engañan? Yo, pues, llamo mundo a todo esto, sea lo que fuere, que nos contiene y sustenta; a todo eso, digo, que aparece a mis ojos y advertido por mí con su tierra y su cielo, o lo que parece tierra y cielo [...] Pero dirás: Luego, cuando duermes, ¿También existe ese mundo que ve? Ya lo he dicho: llamo mundo a lo que me parece tal, sea lo que fuere (*Contra Académicos* III. 11. 24-25).

Incluso, todo lo que aparece en lo que significa mundo tiene ser y existe. Sin embargo, aunque aparezca el mundo, lo hace siempre con la incertidumbre de ser solo apariencia. Por todo ello, la

¹⁷⁶ Idem. 41-3, 57, 67.

contemplación puramente intelectual es insuficiente para acceder al Ser verdadero, pues siempre queda la incertidumbre de la mera ilusión o apariencia.

Sin embargo, lo que sí es común incluso en la ilusión es que lo que aparece lo hace con los números de la memoria que son distintos a la memoria misma, la cual es una potencia del alma. Y, todo cuanto esta memoria retiene de los movimientos del alma, los cuales parten de los ritmos de la misma, han sido producidos frente a las pasiones del cuerpo. A estos movimientos Agustín dice que se les denomina en griego *phantasia*, “los cuales son representaciones que, si son tomadas por objetos conocidos y percibidos, entonces uno se halla en el mundo de la opinión que cae en el error. Y si los movimientos del alma se realizan unos frente a otros y se inflan en la lucha de la intención, entonces unos movimientos engendran a otros, que vendrían a ser como imágenes de las imágenes, que son llamados *fantasmas*” (*De musica* VI. 11. 32). Es decir, la *phantasia* es el movimiento del alma que realiza la capacidad de pensar a partir del recuerdo que se generó por la percepción.

En cambio, el *fantasma* es el movimiento del alma unos frente a otros, es decir, que se señalan entre ellos como si fuesen realidades, objetos que posee la memoria como el concepto o el recuerdo. En este aspecto, Agustín señala una mirada intensiva hacia los movimientos de la memoria basados en los ritmos del alma.

Y, aunque sean distintos estos movimientos, el de la *phantasia* y el del *fantasma*, ambos son realizados por la potencia del alma. Ello son movimientos regidos por la ley inmutable del número. Una ley que es “certísima e inmutable” y constante en toda la serie de los números, donde la unidad está presente en todos los números (*De Libero Arbitrio* II. 8. 23).

Entonces, al encontrarse dicha ley inmutable de los números tanto en la *phantasia* como en el *fantasma*, es ella quien fundamenta a ambos movimientos. Asimismo, el alma es capaz de dirigir su atención por medio de distintos movimientos hacia distintas cosas, dicha atención supone un movimiento que es libre de coacción; pero que además es antecedido por los números. Por tanto, esta ley inmutable es la que funda todo movimiento del alma.

3.2.1 La memoria y la modulación del pensamiento

La memoria contiene estas las leyes de los números y las medidas, no siendo ninguna de ellas impresa en nosotros por los sentidos corporales; “puesto que no son coloreadas, ni suenan, ni exhalan olor, ni tienen sabor, ni son palpables” (*Confesiones* X. 12. 19). Por la memoria, entonces el alma no solo recibe los movimientos del cuerpo sino también los movimientos eternos, los cuales son simples y requieren de la serenidad de espíritu. Y por ella, la eternidad

misma siempre permanece y no requiere de imágenes¹⁷⁷. Y así es como podemos recordar el olvido, que es la privación de la memoria, como dice Agustín: “He recordado el olvido mismo, aunque lo que recordemos haya sido destruido” (*Confesiones* X. 16. 25); pues los ritmos eternos contuvieron algo que se movió en los ritmos de la memoria. Y esta, al haberse movido por ellos, recuerda el olvido, aunque no recuerde lo que olvidó.

Aquí se llega a un punto crucial, puesto que dichas leyes solo pueden ser conocidas por la luz interior:

¿Cómo llegamos, pues, a conocer esta ley, que a todos los encadena, o por medio de qué fantasía o de qué imagen vemos esta verdad tan cierta de los números, y con tan inquebrantable firmeza a través de la serie indefinida de los mismos, sino con la luz interior, ignorada de los sentidos corporales? (*De Libero Arbitrio* II. 8. 23).

La luz interior ilumina al intelecto que piensa y al pensar se mueve y al moverse sigue la ley de los números en el alma; es decir modula el alma en el acto del pensamiento. Esta luz inteligible la ve el alma con su inteligencia (*De diversis quaestionibus octoginta tribus. Quaestio* 46). Y por ello es que el pensamiento es música, pues se mueve desde la luz interior por la modulación y entrando en una especie de sintonía consigo misma y con el Ser. Agustín, describe así el proceso por el cual recogemos las imágenes en nuestra memoria al momento de pensar:

Por aquí descubrimos que aprender estas cosas—de las que no recibimos imágenes por los sentidos, sino que, sin imágenes, como ellas son, las vemos interiormente en sí mismas—no es otra cosa sino un como recoger con el pensamiento las cosas que ya contenía la memoria aquí y allí y confusamente, y cuidar con la atención que estén como puestas a la mano en la memoria, para que, donde antes se ocultaban dispersas y descuidadas, se presenten ya fácilmente a una atención familiar. ¡Y cuántas cosas de este orden no encierra mi memoria que han sido ya descubiertas y, conforme dije, puestas como a la mano, que decimos haber aprendido y conocido! Estas mismas cosas, si las dejo de recordar de tiempo en tiempo, de tal modo vuelven a sumergirse y sepultarse en sus más ocultos penetrales, que es preciso, como si fuesen nuevas, excogitarlas por segunda vez en este lugar—porque no tienen otra estancia—y juntarlas de nuevo para que puedan ser sabidas, esto es, recogerlas como de cierta dispersión, de donde vino la palabra *cogitare*; porque *cogo* es respecto de *cogito* lo que *ago* de *agito* y

¹⁷⁷ Stump, Eleonore. N. Kretzmann. *The Cambridge Companion to Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. p. 149.

facio de factito. Sin embargo, la inteligencia ha vindicado en propiedad esta palabra para sí, de tal modo que ya no se diga propiamente *cogitan* de lo que se recoge (*conigitur*), esto es, de lo que se junta (*cogitur*) en un lugar cualquiera, sino en el alma (*Confesiones* X. 11. 1).

En ese sentido, el yo pienso no podría ser el fundamento último de la realidad, pues hay algo anterior a él, hay algo anterior al pensamiento mismo y es el ritmo por el cual el pensamiento se mueve. Puedo dudar incluso de que pienso en el sentido de que no sé si es que realmente yo estoy pensando, es decir, puedo dudar al no saber quién piensa, si es que soy yo u otra mente. Sé que hay un pensamiento, pero puede ser que la certeza de que soy yo el yo que piensa y que soy yo mismo pensando sea una ilusión. Pero lo que no puede ser una ilusión es el hecho de que el pensamiento se mueve, y lo hace dentro del ritmo de los números de la memoria. Esto es lo que yace en el origen del pensamiento que se vuelve a sí mismo. Se vuelve, porque se mueve desde los números y ritmos eternos.

El Ser es la fuente de iluminación epistémica que a la vez es una luz cegadora que, aunque nos permita ver todas las cosas, ella misma no puede verse¹⁷⁸; como lo dice Agustín en *De Gen. add. Litt*, pues cuando el alma trata de contemplar la luz, tiembla en su debilidad y se encuentra inhabilitada para hacerlo. Sin embargo, desde esta fuente viene todo el entendimiento que [el alma] puede contener (XII. 31. 59). Y desde la luz interior de verdad, por la cual el hombre interior es iluminado (*Del Magistro* 12. 40); y donde habita la verdad, (*De vera religione* 39. 72) se puede revelar el Ser. Es desde allí que podría intuirse que en la modulación del pensamiento se entra en la realidad del Ser o, mejor dicho, se mueve a través de Él y por Él.

De esa manera, el pensamiento no sería el fundamento último de la realidad, sino aquello que lo posibilita y por donde se mueve; es decir, el Ser plasmado en las armonías eternas. Así, aunque no podamos conocer (*scire*) al Ser ni contemplarlo directamente, pues “si eres capaz de comprenderlo, entonces no es Dios aquello que contemplas” (*Sermones* 113. 3. 5) al exceder y ser anterior a alma, por medio de los ritmos que constituyen el pensamiento, sí es posible inmediatamente entrar al modo de una unión en la interioridad donde se encuentra el Ser. Pues el Ser habita en ella a través de las armonías eternas en su movimiento intensivo en y hacia ella misma.

¹⁷⁸ Stump 2001: 183.

Pero, además, es por la memoria que se pueden medir los tiempos; pues es como la luz de los intervalos del tiempo, que abarca tanta dimensión de la misma duración cuando de algún modo puede extenderse en su modo de ser. Y es por la memoria que desde lo temporal mediante los ritmos se puede entrar en algo que no es temporal, sino que permanece. Es así que Agustín se pregunta:

¿Qué haré, pues, oh tú, vida mía verdadera, Dios mío? ¿Traspasaré también esta virtud mía que se llama memoria? ¿La traspasaré para llegar a ti, voz dulcísima? ¿Qué dices? He aquí que, ascendiendo por el alma hacia ti, que estás encima de mí, traspasaré también esta facultad mía que se llama memoria, queriendo tocarte por donde puedes ser tocado y adherirme a ti por donde puedes ser adherido (*Confesiones* X. 17. 26).

Y luego pregunta: “¿en qué parte de mi memoria estás tú Señor?” (*Confesiones* X. 25.36).

Pues ¿dónde te hallé para conocerte—porque ciertamente no estabas en mi memoria antes que te conociese —, dónde te hallé, pues, para conocerte, sino en ti sobre mí? “No hay absolutamente lugar, y nos apartamos y nos acercamos, y, no obstante, no hay absolutamente lugar. ¡Oh Verdad!, tú presides en todas partes a todos los que te consultan, y a un tiempo respondes a todos 'los que te consultan, aunque sean cosas diversas". Claramente tú respondes, pero no todos oyen claramente. Todos te consultan sobre lo que quieren, mas no todos oyen siempre lo que quieren. Óptimo ministro tuyo es el que no atiende tanto a oír de ti lo que él quisiera cuanto a querer aquello que de ti oyere (*Confesiones* X. 27. 38).

Pareciera una paradoja, pues, aunque no hay lugares, el ser habita en la memoria de cierta forma: *in te supra me*. El “en ti sobre mí” refiere al estar en el Ser, ya participando pues no podría pensar siquiera si de alguna manera no tuviera existencia desde el Ser. Pero, a la vez, sobre la memoria misma, pues no hay lugar, por lo que no hay distancia, por ello parecería no haber vacío. Pero si no hay distancia, es posible entrar desde el Ser hacia el ser parte del Ser y allí uno ser verdaderamente a la vez que siendo. Y si se encontrara el Ser aparte de la memoria sería Él mismo no pensable, por lo que la filosofía no tendría nacimiento al no intuir nada que buscar y no estaríamos escribiendo éste ni ningún otro texto, pues el impulso de querer ser y conocer no existiría. La pregunta de Agustín muestra la inquietud de la búsqueda del Ser sin la cual el ser humano no es: “¿Cómo entonces te podré encontrar, si es que ya no te recuerdo?” (*Confesiones* X. 17. 26). Te encuentro ahí siendo en la imagen sin poder tocarte ni verte, pero moviéndome en ti. Te encuentro en mi imagen de ti al moverme por y en el ser de las armonías

eternas. Te encuentro en esa la luz interior que me permite entrar en ti, el Ser, y por ella comparar los movimientos recientes de la actividad de mi alma con aquellos recordables. La cual realizo en el ritmo y en el tiempo, pues mi pensar es movimiento a través del tiempo.

Así, esta clase de conocimiento, dice Agustín, se llama reconocimiento y recordación que es a la vez *cogitare*; es decir, pensar. Y, al pensar, el alma evidencia, a través del ser de su pensamiento, la existencia de aquellos números eternos presentes en el alma y que posibilitan su movimiento. Se ve de manera más evidente cuál es entonces la relación entre el número, y por ello de los ritmos, con el pensamiento: la modulación. En otras palabras, el pensamiento es plenamente musical al ser regido por los ritmos del alma que a su vez vienen de los ritmos eternos que son anteriores al pensamiento al posibilitar su misma actividad. Entonces, el pensamiento y los ritmos siendo movimientos pertenecen al mismo reino del cual derivan los números puestos ante nuestros ojos¹⁷⁹. En ese sentido, aunque no pueda contemplarse el Ser, se piensa en y desde las armonías lo que supone entrar en el ritmo y con ello entrar de cierta forma en el ser. Finalmente, como el ritmo es anterior al pensamiento (*cogitare*), en las relaciones entre los números del entendimiento y de la memoria, lo forma y lo posibilita.

3.2.2 Tiempo y eternidad: la modulación entre el futuro, el presente y el pasado en los movimientos del alma

La medición del tiempo por parte de la memoria es necesario relacionarla con lo ya escrito en el libro XI de las *Confesiones*, pues recordemos que ellas se escribieron antes que el libro VI de *De musica*, por lo que sin duda lo escrito en sus *Confesiones* estaba presente en la mente de Agustín a la hora de escribir aquella obra. Y sobre todo la relación de la memoria con el tiempo. Siendo este “partículas fugitivas (*fugitivis particulis agitur*)” que vuelan desde el futuro al pretérito y que son reservadas por la memoria; pues el presente “...no puede dividirse en partes ni siquiera en mínimos instantes; que tan apresuradamente vuela del futuro al pretérito que ni siquiera por un mínimo instante se detiene. Porque si se detuviera, se dividiría en pretérito y futuro: el presente, sin embargo, carece de todo espacio (magnitud)” (*Confesiones XI, 15, 20*); es decir, carece de magnitud alguna (*praesens nullum habet spatium*). Entonces, surge un problema central, con respecto a la unión interior que desea el alma en lo más íntimo de ella con el Ser. Pues parecería imposible conciliar la eternidad del Ser a partir de un presente que es temporal y que, por ende, no se detiene ni siguiera a modo de un momento indivisible. ¿Es posible concebir y entrar en una suerte de eternidad desde lo temporal? ¿Cómo realizar la unión con el Ser si el pensamiento no se detiene y solo hay pretérito y futuro? Es decir, cuando el

¹⁷⁹ Harrison 2005: 38.

pensamiento se realiza desde el tiempo, con lo que constitutivamente, el tiempo es parte del mismo concebir lo eterno. Así, esa misma concepción solo podría ser imagen de lo que no podría alcanzar¹⁸⁰.

Agustín presenta a Dios como el Ser eterno, pero que, aunque no nos podamos unir a Él de forma definitiva en esta vida, es posible pensar que, desde el tiempo, podamos anticipar esa unión mediante la fe en el amor. Asimismo, en los movimientos del alma, que ya se han visto son musicales, pues parten y se fundan en los números eternos, ya se presenta de cierta forma el ser eterno. Esa presencia sería a modo de una imagen del Ser que se configura por la concepción de la autopresencia del alma. Esta autopresencia se realiza por la movilización del alma en los tiempos y es la concepción de la presencia del alma consigo misma, pero que, a la vez, reconociéndose se alza en la búsqueda de lo que le lleva a la unión de sí misma, es decir, de lo que la permite unirse y realizarse en el ser consciente de sí misma. Esa mirada hacia lo que está fuera de sí, acontece precisamente mirando hacia dentro de ella en la relación temporal de sus géneros rítmicos.

En el alma, pues, “percibimos los intervalos (*intervalla*: duraciones o momentos) de los tiempos y los comparamos entre sí y de unos decimos ser más largos y de otros más breves. Medimos, además, cuánto más largo o más breve sea un tiempo que otro, y decimos que éste es el doble o el triple, mientras que aquél es una unidad o este otro igual que aquél. Medimos los tiempos que pasan cuando los medimos al percibirlos [=al percibir su transcurso] (*Confesiones* XI. 17. 22). Y nadie puede medir los pretéritos que ya no son ni los futuros que aún no son. El pensamiento, que necesita volver a presentar lo que ya ha pasado, sería sobre lo que ya no es. De esa manera, siempre va a ser una elaboración a partir de la memoria de lo que ya no es desde el presente que, a su vez, en el instante que vuelve la mirada hacia el recuerdo, está pasando lo que es. En ese sentido, la mirada del pensamiento está como vuelta hacia atrás de lo que acontece, pues piensa sobre lo que vuelve a evocarse, y cuando quiere volver a ver lo que pasa, ya pasó, perdiéndosele. Esto presenta un problema para el pensamiento, porque siempre es sobre lo que ya no es, y no sobre lo que es.

Es así que “... ni los futuros son ni los pretéritos, ni se dice con propiedad: los tiempos son tres, pretérito, presente y futuro, sino que tal vez con más propiedad se diría: los tiempos son tres, presente de las cosas pretéritas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Pues

¹⁸⁰ Este problema es uno de los mayores problemas del Cristianismo, como lo señala Gilson, pues cómo un Dios trascendente al tiempo puede relacionarse con su creación que es del tiempo (Gilson, *El Espíritu de la Filosofía Medieval*. Madrid: Ediciones RIALP S.A. 1981).

éstas son tres cosas diversas en el alma y fuera de ella no las veo: la memoria, presente de lo pretérito, la mirada o atención, presente de lo presente, la expectación, presente de lo futuro” (*Confesiones* XI. 20. 26). Entonces, solo se percibe el presente que pasa en un instante, pero se reflexiona sobre lo que se ha vuelto a presentar a la mente, que es un nuevo presente. Pues la reflexión misma se traslada entre lo que fue y es vuelto a presentar y lo nuevo que es vuelto a presentar luego. Así, desde este punto de vista, también, el pensamiento (*cogitare*) es una actividad sobre lo que no es, pero que ha sido y es recordado, recogido.

Y es en ese pasar y pensar que el tiempo transcurre y se mide, “...cuando haya pasado, ya no se mide, pues ya no hay que medir...Luego parte de lo que aún no es, pasa por lo que carece de intervalo (duración o magnitud) y va a lo que ya no es” (*Confesiones* XI. 22. 28). Y es a partir de esto que, Agustín elabora su concepción del tiempo, relacionándola con los versos y el alma. Se puede medir, dice, la duración de lo que está pasando, y solo se puede medir algo mediante algo más pequeño. Entonces,

...vemos que con el intervalo de una sílaba breve se mide la duración de una larga, y se dice que es el doble. Así medimos las duraciones de los poemas¹⁸¹ por los intervalos de sus versos, y las duraciones de sus versos por los intervalos de sus pies, y la extensión de los pies por la cantidad de sílabas, y la duración de las largas con los intervalos de las breves. Y no por páginas, pues de esta guisa medimos lugares, no tiempos. Más bien, al pronunciarlas, las palabras transcurren y decimos: Es un poema largo, pues se compone de tantos o cuantos versos; largos versos, pues constan de tantos pies; largos pies, pues se extienden por tantas sílabas; es una sílaba larga, pues es el doble de una breve. Pero ni aun así se comprende con una medida precisa de tiempo, pues pudiera ocurrir que un verso más breve suene con una duración de tiempo mayor, si se recita despacio que otro más largo si se declama deprisa sus sílabas. Y, por tanto, se dice del poema, del pie y de la sílaba. Por lo cual, me pareció que el tiempo no otra cosa es sino distensión (*distentionem*). Pero de qué cosa lo sea, si no es del alma misma (*ipsius animi*), me maravillo y lo ignoro (*Confesiones* XI. 27. 34).

No es casualidad que Agustín emplee en su explicación la figura de un poema, pues justamente en él es central la armonía y concordancia entre sus partes, pero más aún, el movimiento que se

¹⁸¹ No creo que sea gratuito el hecho de que Agustín ponga como ejemplo a los versos de los poemas para explicar el tiempo. Considero que ello es prueba de que en su mente estaba presente la musicalidad de los versos y que influyen directamente en la concepción de su filosofía. De manera que la música articula su pensamiento, por lo menos sobre el tiempo y la eternidad, de una manera excepcional.

expresa musical en la expectación y el recuerdo. El alma se distiende en la expectativa de alcanzar lo que espera y se distiende en el recuerdo de mantener lo que ya pasó en vistas de conectarlo con lo que espera de nuevo. En ese proceso, que es un transcurrir, el alma se debate en el presente entre los futuros y pasados. De esa manera, no está consigo misma, pero a la vez está en movimiento en sí misma. Ese moverse, con sus ritmos, es precisamente lo que respecta a la modulación. Es así que el tiempo es la distención del alma (*distentio animi*) y es por ella que puede medirse el presente, pero ella no está en el presente, al menos, no de la forma en que el ser está en el presente. El alma mide el presente lo retiene y compara con el nuevo presente y lo suma al que vendrá y al agregarlo establece la duración. Por tanto, “medimos sin duda el intervalo mismo, desde un cierto inicio a un cierto fin. Y, sin embargo, medimos los tiempos, pero no los que aún no son, ni tampoco los que ya no son, ni los que se extienden por algún intervalo de duración, ni los que nunca terminan” (*Confesiones* XI. 27. 35).

Esta forma de ver el tiempo es primordial en la filosofía agustiniana, pues al ser el tiempo *distentio* se concibe la posibilidad de un despliegue en el tiempo de lo que ya se tiene o, mejor dicho, de lo contenido en el alma. Ese despliegue se realiza en la memoria, pero todo despliegue es movimiento, y todo movimiento tiene un ritmo. Pues Agustín concibe que el tiempo y el movimiento son distintos, aunque no sean independientes (*Confesiones* II. 24. 31). De manera que el alma se despliega con el ritmo de la modulación. Por tanto, la música estaría en la misma definición de tiempo.

Y más aún, si es en el alma donde se miden los tiempos, en ella misma también debería radicar la posibilidad de explicación de la posibilidad de concebir la eternidad como presente, y al presente como reflejo de lo eterno. Al ser la eternidad un concepto que, por lo menos, se vislumbra como lo opuesto al tiempo que pasa y transcurre.

En ti, alma mía (*anime meus*), mido los tiempos. No quieras denegarme a mí lo que así es, y quieras obstaculizarme a ti con el tropel de tus impresiones. En ti, repito, mido los tiempos. La impresión que las cosas en su transcurso dejan grabada en ti, y que permanece cuando ellas ya pasaron, esa misma la mido presente. No mido las cosas que pasaron para que ella se produjera. Esa huella es la que mido cuando mido los tiempos. Y cuando medimos los silencios y decimos que aquel silencio duró tanto tiempo cuanto duró aquella voz, ¿no dirigimos el pensamiento hacia la medida de la voz, como si realmente sonara, para poder decir algo acerca de los intervalos de silencios en la prolongación del tiempo? Pues aun callada la voz y la boca, proseguimos pensando poemas y versos y todo tipo de discursos y cualesquiera dimensiones de emociones. Y

advertimos duraciones de tiempos, la magnitud de uno respecto de otro, no de modo diverso de cómo diríamos eso mismo con sonido de palabras. Y si alguien deseara emitir una voz un poco más prolongada y determinara de antemano fijando cuán larga habría de ser, este tal hubo de recorrer ciertamente ese intervalo de tiempo en silencio y, encomendándolo a la memoria, comenzó a emitir aquella voz que habría de sonar hasta llegar al término prefijado. Más aún, sonó y sonará. Porque de parte de ella ya concluida sonó y lo que aún resta sonará, y de este modo concluye, mientras la atención (*intentio*) presente reconduce el futuro al pretérito, con disminución del futuro y aumento del pretérito, hasta que, por la consumición del futuro, ya todo sea pretérito (*Confesiones* XI. 27. 36).

Al medir la duración temporal en el alma se compara con algo que debe ser una especie de unidad fija que asimismo debería estar en el alma¹⁸². Dicha actividad de medición posibilita el pensamiento, pues se piensa con la modulación que se mueve entre la expectación y el recuerdo. Esto es, solo se puede pensar comparando entre los distintos recuerdos y posibilidades que elabora el alma. Y ello, es posterior al movimiento, y este al ritmo, y este a la disposición del alma en vistas a moverse. El tiempo se constituye real desde lo humano, pues es algo que colocamos mentalmente juntos a partir de la experiencia de la anticipación de lo anticipado, percibido y recordado¹⁸³.

Y a partir de ello, por tanto, la eternidad puede revelarse en el ser del pensamiento desde los ritmos del alma, pues a pesar de que siempre estemos un paso atrás y siempre estamos un paso adelante del presente y de lo que es, lo perseguimos. Queremos ser y ser siempre, y ser siempre nosotros mismos. El Ser nos induce, nos llama, nos dirige. Lo amamos, pero lo odiamos al no poder alcanzarlo y creer verlo en las cosas temporales. Es en el movimiento de ida y vuelta que el Ser en su eternidad se revela a modo de imagen de autopresencia. Donde el futuro que se espera se convierte en pasado cuando se vuelve al pasado, y el pasado retenido, al momento de esperar, es futuro, pues se volverá a él. No hay tiempo en los tiempos del alma y; sin embargo, es por ella que se miden y pasan los tiempos. Y solo cuando aceptamos el vaivén es cuando encontramos la paz. Ir y venir, ida y vuelta, nada es estable, pero buscamos la estabilidad. No queremos que pase nada y queremos que pase todo ya. Una dulce suerte de infortunio es el alma, inquieta y desubicada anhelando siempre lo que no podrá tener. Aunque encuentre consuelo en su más íntimo reflejo, desea algo más que ella misma. Y es en ese sentido en que se puede hablar también de una unión interior del alma temporal que expresa una especie de

¹⁸² Stump 2001: 111.

¹⁸³ Mathews 2006: 155.

imagen en la simultaneidad a partir de la modulación de sus tiempos del Ser eterno. No obstante, aunque la eternidad del Ser es muy distinta a esta imagen, pues en Él todos los tiempos son presentes, y Dios sea el Ser que no es como una mente que sufre distensiones temporales, al ser inmutablemente eterno, lo que significa que en Él no existe la tensión entre el pasado y el futuro en su actividad, y todos los tiempos en el ser son reales (*Confesiones* XI. 40. 245), con la autopresencia del alma el pasado y el futuro son presentes a la vez (*Confesiones* XI. 25) e intercambiables en el ida y vuelta de la expectación y el recuerdo. Es decir, la autopresencia del alma refleja una imagen de la eternidad en el tiempo al modular presentándose como presente siempre. Por ello, el alma simula la autopresencia del Ser a modo de imagen suya donde todos los presentes son presentes a la vez.

3.2.3 Fe y expectación en la modulación del alma

Dicho deseo, es un esperar, un anticipar el paso de lo que es, pero que no podemos capturar. Y es también obra del pensamiento esta espera, que está en relación a la expectación de lo que todavía no es:

¿Qué hay, en efecto, que niegue que los futuros aún no son? Y, sin embargo, existe en el alma la expectación de los futuros. ¿Y quién hay que niegue que los pretéritos ya no existen? Y, sin embargo, todavía existe en el alma la memoria de los pretéritos. ¿Y quién hay que niegue que el tiempo presente carece de espacio por pasar en un punto? Y, sin embargo, perdura la atención por donde pase al no sé lo que es (*Confesiones* XI. 28.27).

El tiempo se comprende así desde la perspectiva del “ahora”. Es el tiempo vivido en el pensamiento del futuro, del presente y del pasado. Es aquello que está en nosotros, en nuestra alma al ser conscientes y actores en el mundo. Es el tiempo desde nuestra propia perspectiva individual¹⁸⁴.

Pero más aún es el tiempo del movimiento interno del alma que modula. Esto es, la capacidad del alma de evocar o anticipar es gracias a que en ella se encuentran las imágenes de lo vivido y de lo que podría venir (imaginación que es producida por la expectación); y entonces las trae al presente o, mejor dicho, las vive en el presente como si fueran presentes; pues están en su presente. Esos movimientos entre los tres presentes (presente del futuro, presente del presente y presente del pasado) son movimientos tan rápidos que parecieran que inclusive son al mismo tiempo, simultáneos. Es decir, los recuerdos y la acción de recordar, la atención y la acción de

¹⁸⁴ Mathews 2006: 158.

mirar; y la expectación y la acción de imaginar, se interponen en el alma unas tras otras de forma velocísima que dan la impresión de estar viviéndolas inclusive todas al mismo tiempo¹⁸⁵.

Esa capacidad del alma se muestra en la música más claramente; pues al modular el artista debe anticipar en la mente lo que va a pronunciar, percibir lo expresado en el instante en que lo pronuncia y recordarlo para enlazarlo con lo siguiente. Esos movimientos son un despliegue (*distendere*) y extensión (*tendere*) de la misma alma. Como lo ilustra Agustín: “Imaginemos que me dispongo a recitar un cántico que conozco. Antes de comenzar, mi expectación se extiende a su totalidad. Pero una vez comenzado, todo cuanto hubiere tomado de ella en dirección al pretérito se extiende (*tenditur*) en mi memoria, y la vida de esta acción más se distiende (*distenditur*, se despliega) en mi memoria, por lo que ya recité (del cántico), y en expectación, por lo que aún diré” (*Confesiones* XI. 28. 37). Y, además, de ello, el artista debe pensar en el ritmo que está debajo, como un resonar constante que indica la pauta, debe verlo siempre, y tenerlo presente, además del cántico que espera y recuerda y toca. Es decir, son tres tiempos más uno que es el pensar en el ritmo que están presentes a modo aparentemente simultáneo. Por tanto, el alma se mueve cuatro veces de forma tan veloz que pareciera que no se mueve, y ese parecer no moverse, es un modo de imitación de lo siempre presente, es lo que produce la sensación¹⁸⁶ de permanencia a modo de imagen de eternidad, y que al vivirla surge el gozo (*frui*). Una eternidad a imagen de un Dios eterno que no cambia; pero que en su Verbo se despliega lo que en Él se contiene. Y en el que todo es al mismo tiempo, y desde donde todo se dice en el tiempo: “...lo que mi Escritura dice yo mismo lo digo. Y, sin embargo, ella lo dice en el tiempo, pero el tiempo no interviene en mi palabra que subsiste conmigo en mi misma eternidad. Y así, lo que vosotros veis por mi Espíritu, yo lo veo, como lo que decís por mi Espíritu, yo también lo digo. Y así, cuando vosotros veis en el tiempo esas cosas, yo no las veo en el tiempo y mientras vosotros decís temporalmente esas cosas, yo no las digo en el tiempo” (*Confesiones* XI. 30. 45).

Como dijo Pablo de Tarso en su carta a los Filipenses: “Esta única cosa hago: Olvidando lo que yace atrás y extendiendo mi ser hacia aquellas cosas de antes, sigo moviéndome hacia (adelante) el premio del alto llamado” (3; 13-14). El verbo griego *epekteinein* significa extender fuera desde y hacia algo. Entonces, Pablo desea extenderse fuera del pasado y olvidar el pasado y extenderse hacia Dios, que está antes de todas las cosas. Esto es interesante, pues Agustín parece tomar esta noción de “extenderse a sí mismo” (*extendens me*) de Pablo y la pone en el

¹⁸⁵ Eso es lo que pasaría con los virtuosos que tocan un instrumento de manera tan magistral que pareciera que su consciencia se ha unido con la música misma. En ese momento su presente temporal emula a modo de imagen la eternidad: es el trance o éxtasis.

¹⁸⁶ Es importante hacer un énfasis en la palabra sensación, que quisiera darle todo el peso de *frui* (gozo).

contexto de su noción del tiempo al colocar la *distentio* en relación a ambos extensión y atención que es activa (*non distentus sed extensus...non secundum distentionem, sed secundum intentionem*). Incluso puede entenderse que dicha “extensión”, a la vez, se realiza en un sentido intensivo. Y aunque *extentio* tenga un sentido espacial, se puede notar que Agustín quiere ir más allá del espacio. Y aunque aquellas cosas anteriores tienen un sentido temporal, el ser, espera en la eternidad. Aquí se revela una paradoja, pues la memoria posee una capacidad de olvido y temporalidad¹⁸⁷ que revelan su ser en el tiempo, pero que a la vez permanece sí misma en su consciencia y en la consciencia de la búsqueda de lo que no pasa. En ese sentido también puede verse a la expectación, como el querer ser (*esse velle*) y ser siempre.

En este el sentido, la acción moduladora del alma que espera y se imagina el presente del futuro desde la experiencia misma vivida se relaciona con el concepto de la *fides* que, en cierto sentido, puede traducirse también como esperanza; es decir, esa actitud de confianza con la que se ha creído en que el ser se manifestará, lo que supone es una espera gratuita. La búsqueda constante que siempre está profundizándose y superando sus posiciones teóricas sucesivamente, de forma rítmica en una modulación, representada también el continuo oscilar entre dos polos que, tal vez, luego, el pensamiento occidental volverá rígidos como dice Parodi: la razón y la fe¹⁸⁸. Es así que, la fe entra en una nueva dimensión dialéctica que incluye modulación entre ella y el pensamiento del intelecto y que se realiza en el alma misma entre la expectación y el recuerdo. Entonces:

¿Es posible amar lo que se desconoce? Y si esto no es posible, nadie ama a Dios antes de conocerlo. Y ¿qué es conocer a Dios, sino contemplarle y percibirle con la mente con toda firmeza? No es Dios cuerpo para que se le busque con los ojos de la carne...Pero antes que podamos contemplar y conocer a Dios como es dado contemplarlo y conocerlo, cosa asequible a los limpios de corazón: Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios, es menester amarle por fe; de otra manera el corazón no puede ser purificado ni hacerse idóneo y apto para la visión ¿Dónde, pues, encontrar las tres virtudes que el artífice de los Libros santos tiende a edificar en nuestras almas, fe, esperanza y caridad, sino en el alma de aquel que cree lo que intuye, y espera y ama lo que cree? Se ama, pues, lo que se ignora, pero se cree. (*De Trinitate* VIII. 4. 7)

¹⁸⁷ Nightingale 2011: 59.

¹⁸⁸ Parodi 2011: 28.

Y es que, a Dios, el Ser, solo lo podemos amar por fe. Entonces, "...la cuestión estriba en saber de qué analogías y comparaciones nos servimos cuando creemos en Dios a quien amamos sin conocerlo" (*De Trinitate* VIII. 6. 9). Esa fe cierta "...es principio de conocimiento; pero nuestra ciencia solo se perfecciona después de esta vida, cuando veamos a Dios cara a cara" (*De Trinitate* IX. 1. 1). ¿Por qué principio de conocimiento? Si lo vemos desde la perspectiva de la modulación, es el presente del futuro que se muestra como lo primero en vistas a la búsqueda.

Es con la expectación que se puede entender desde una perspectiva intensiva la *fides* y de una forma más completa lo que significa que se entre en el ser con toda el alma. Pues ello supondría un acontecimiento real y actual que le ocurre al alma en la actitud expectante de la *fides*. Esto es, como la mente siempre esta distendida entre la memoria y la expectación, está siempre, entonces, entre un movimiento interior, el cual la debate entre sus propias imágenes, pues contemplamos solamente las imágenes de nuestra mente que se reflejan en el tiempo. Al mirarlas, nos miramos a nosotros. Entonces, al tener consciencia de que toda esta actividad del alma sucede al interior y está regulada por el movimiento que viene desde las armonías eternas, se entra en un estado vivencial el cual comprende en cierta forma la unión con la igualdad y permanencia del Ser.

Es allí, donde el acontecimiento del Ser solo puede aparecer desde el concepto de *epignosis* paulino, pues la unión con el Ser o, el advenimiento del Ser en nosotros, solo sería posible desde una intuición interior que, a la vez, espera en lo más íntimo del corazón, en el lugar del encuentro. El término *epignosis* de San Pablo significa sobre conocimiento en el sentido que se trasciende la facultad cognitiva del ser humano, el cual deriva de la palabra hebrea *emunah*. Ella añade algo a la vivencia, da a entender, además, que lo que se muestra no se ha acabado, sino que viene más. Se podría entender como un mensaje de lo que vendrá, casi como una promesa. La expectación, en ese sentido, nos ubica en la posibilidad de una vivencia que espera siempre lo que la mente se imagina en el presente del futuro. El entrar en esa experiencia de expectativa con esperanza sería entrar en esta experiencia de *epignosis*. Lo cual se relaciona directamente con la modulación del alma pues es justamente colocarse en la expectativa que se empieza a modular en los ritmos del alma. La actividad del alma incluye la promesa de realizar lo que imagina en la expectación.

Ello solo es posible de ser explicado y mostrado desde la música, pues en ella, lo imaginado en el presente del futuro se une en un solo movimiento, en el presente, con el recuerdo que está retenido en la memoria, que es el presente del pasado del alma. Ese movimiento continuo y trazado que une futuro, presente y pasado en el tiempo a partir del ritmo que es número.

La unión del alma con el ser se comprende en esta relación que supone movimiento entre los tiempos del alma. Es en ese despliegue armónico que se encuentra en medio de esa realidad de ser. De alguna manera, en ello, consistiría el intuir la *epignosis*, en confiar que se está entrando en una realidad distinta, que es realmente. Intuición que no necesariamente tendría la noción de la racionalidad que se corresponde con la *episteme* griega.

En esta realidad, se vislumbra otro tipo de conocimiento, que nos sucede, nos sobrecoge y, por ello, es un sobre-conocimiento. Pues no se conoce exactamente, no es algo que se aprehende, sino que nos sobrepasa y nos vive. Algo sabemos sobre el conocimiento en los dos sentidos posibles: algo nos sucede respecto del conocimiento y algo se nos anticipa respecto del conocimiento en la vida misma. Es con ello que pueden interpretarse estas palabras de Pablo: “Miren que nadie los esclavice mediante la vana falacia de una filosofía fundada en tradiciones humanas, según los elementos del mundo” (Col 2:8), pues nos advierten que, dentro de esta noción de *epignosis*, que apela a la razón, no hay nada más razonable que entender la imposibilidad de determinar el absoluto. Desde esa perspectiva, tanto para Agustín como para Pablo, la sabiduría no implica el conocimiento pleno y directo de las cosas divinas. Como lo expresa Bacigalupo en su libro “Los rostros de Jano”:

Para san Agustín la ciencia corresponde a la razón inferior, la sabiduría, en cambio es una intuición de la razón superior, que no guarda semejanza con el carácter proposicional de la *episteme* griega. La verdadera sabiduría es un sobre-conocimiento que está cifrado no en las proposiciones de la fe, sino es el espíritu de la letra (2011: 27).

Es en este espíritu de la letra que se encuentran también junto con el lenguaje, las armonías eternas desde donde todo lenguaje se mueve. Y que dice sin decir, y muestra sin mostrar en un discurso musical. En el cual yace y el cual refleja un cierto escepticismo epistemológico desde donde se trata de enfrentar los problemas que fueron planteados en la tradición en la que se educó “particularmente concernida en la brecha entre signo y mundo. Era escéptico en el sentido de que dudaba de la razón humana” (Bacigalupo 2011: 29).

El silencio como metáfora del conocimiento imposible en contraposición al discurso de la razón se refleja en la noción de *eikós* (lo verosímil), es decir, lo que es posible que sea verdadero.

Lo verosímil es algo verdadero que se nos muestra en el discurso y que puede ser también no verdadero, no hay certeza absoluta o garantía absoluta de que se trate de lo verdadero (Gadamer 2010: 59-60).

Entre la *epignosis* y el *eikós*, existe una incertidumbre respecto de lo verdadero de la realidad. Y, no obstante, con ambos conceptos es posible entrar en una experiencia de vida totalmente distinta y realmente auténtica y real. El concepto de realidad de ser indica aquella realidad verdadera y completa ambas nociones frente al conocimiento agustiniano, pues permite entender que el alma, aunque no comprenda completamente y no contemple plenamente a Dios en esta vida, puede presentir su presencia al entrar con caridad en la *modulatio bene*. Es la modulación la que es capaz de versar entre el *eikós* y la *epignosis*, entre el silencio y el discurso y la que puede completar la figura de ambas dimensiones desde lo musical entrando así en aquella suerte de realidad de ser.

Es allí donde yace la fe como disposición del alma que espera, y en ese esperar, entra en aquella dimensión que supone una vivencia. Que, además, no es una simple *pistis* del concepto griego; a saber, una imitación de la *episteme* que se desarrolla en un discurso que tiene como objetivo creer en algo que despliega la mente. Sino una cierta manera de concebir la espera al modo de *fides qua creditur*: la fe con la que creemos. En ese sentido, no es una creencia sobre un discurso, sino un acto subjetivo de adhesión al principio que rige la conducta. Esta adhesión supone una búsqueda fiel desde la profundidad del corazón hacia la práctica. Que entendida en el contexto que se está discutiendo la fe se encuentra en el mismo acto subjetivo de expectación del alma. En ese sentido, la música de las armonías eternas resuena en el corazón por la fe y permite entrar en la nueva dimensión de la realidad de ser.

Esta fe-*fides qua creditur*- se puede ver en Qohelet cuando dice que los contenidos dogmáticos, los ritos y el culto, en última instancia son vanidad, el aire denso (*hebel*) que se lleva el viento. Agustín la muestra de la siguiente manera:

El verbo que intuyo en mi mente cuando pronuncie este nombre trisílabo, y aun antes de pronunciarlo...no pienso una realidad ausente como Cártago o en una imagen aproximada, caso de Alejandría, ya sea o no sea así, sino que intuyo algo presente y en mi interior lo contemplo, aunque yo no soy lo que enuncio e intuyo, y mucho de mis oyentes lo aprueban (*De Trinitate* VIII. 6. 8).

Esta presencia en el presente de lo que intuyó la mente en el presente del futuro se vuelve vivencia de la realidad de ser que se da en el tiempo. Y se constata y se manifiesta en el interior del corazón como algo enviado por Dios. Es así que:

Muy de otra manera conocemos la fe que cada uno ve en su corazón, si cree, y si no cree, no existe: no la conocemos como conocemos los objetos, que vemos con los ojos del cuerpo, y mediante sus imágenes, impresas en la memoria, pensamos en los objetos

ausentes; ni como conocemos las cosas que jamás hemos visto, y de las cuales nos formamos una idea muy vaga sirviéndonos de las cosas ya conocidas, y las encomendamos también a la memoria, recurriendo a ella cuando nos viene en gana ver estas cosas en el recuerdo, o mejor, las imágenes con mayor o menor exactitud allí esculpidas; ni como conocemos un hombre que vive, pues, aunque no vemos su alma, la conjeturamos por la nuestra y nos representamos en la imaginación al hombre vivo por los movimientos del cuerpo que nuestros ojos han visto. No es así como se ve la fe en el corazón donde existe y por el que la posee, pero la ve con una ciencia muy cierta, y la conciencia proclama su existencia (*De Trinitate* XIII. 1. 3)

La *fides qua creditur*, por tanto, no podría ser una visión intelectual de su objeto ni podría ser jamás probada en esta vida. En ese sentido, los movimientos subjetivos serían importantes por los que en el alma se modula. Que hacen manifiesta una realidad posterior visible en el acto, pues la fe *est autem fides sperandarum substantia rerum argumentum non aparentium*¹⁸⁹, lo que evidencia la realidad de lo invisible. Así, el acto de fe sería una prueba de la vivencia real que está manifestándose en el sujeto mediante la modulación interior del alma. Pues allí, dentro, es realidad. Ahora bien, cuando ya nos hemos instalado en este terreno de la *fides qua creditur* es posible poner entre paréntesis el conocimiento científico, pues se busca describir la experiencia real del ser. Es así que también podría entenderse la expresión *intellige ut credas et crede ut inteligas* agustiniana.

3.2.4 Imagen del Ser en el tiempo

¿Cómo podemos siquiera imaginar la eternidad? Pero tenemos su noción: lo que no pasa y que siempre es lo mismo, en el mismo tiempo, que no muere y no acaba. ¿Cómo podríamos entender la completa inmutabilidad del Ser? (*Confesiones* VII. 7. 4 .112) ¿Es posible ascender a través de la mente para llegar a entender la eternidad? ¿Contemplarla? ¿Vivirla? Aunque sin duda la eternidad es amada (*Confesiones* VII. 10. 16).

Un camino puede ser pensarla como aquella igualdad que no estaba segura ni permanente en las armonías sensibles, pero que se reconocía de manera sombría y pasajera¹⁹⁰; pues esta noción de eternidad no podría ser deseada por el alma si no fuese conocida en algún lugar. Dice Agustín que "...aquel lugar no se encuentra en los espacios de lugares y tiempos, porque los primeros se

¹⁸⁹ "La fe es la realidad de lo que las cosas que se esperan, la prueba de lo que no se ve". Pablo lo expresa de esta manera: "Porque muestra salvación es en esperanza; y una esperanza que se ve, no es esperanza, pues ¿cómo es posible esperar una cosa que se ve?" (Romanos 8; 24).

¹⁹⁰ Sed cum in omnibus artibus convenientia placeat, qua una salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appebat (*De Vera Religione* XXX 55).

ensanchan y los segundos pasan, sino en el ser” (*De musica* VI. 12. 35). Es por esa igualdad que se desea la concordia en los movimientos de los cuerpos; así como la armonía pasajera de los versos los cuales son el producto de y reflejan aquellas armonías duraderas.

Ahora bien, el arte de la poesía viene de aquellas armonías duraderas y es posible por una “sensible disposición del alma del artista” y que debe además estar en aquel que conoce donde los números se graban en su espíritu y producen aquella disposición sensible que se llama arte (*De musica* VI. 12. 35). Para que ello suceda y para comprender la verdad inmutable, se debe retener el movimiento orientador que viene desde el exterior por medio de preguntas, que, a la vez, en su memoria, el artista debe pensar, y luego moverse interiormente hacia el ser, que es el único que puede comunicar lo eterno e inmutable, pues es el único eterno e inmutable (*De musica* VI. 12. 36-37). Por ello, Agustín, amonestado por los libros platónicos se dispuso volver hacia sí mismo, como lo relata en el siguiente pasaje:

Entré en mi interior (*in íntima mea*), guiado por ti; y pude hacerlo porque tú te hiciste mi ayuda. Entré y vi con el ojo de mi alma, comoquiera que él fuese, sobre el mismo ojo de mi alma, sobre mi mente, una luz inconmutable, no ésta vulgar y visible a toda carne ni otra cuasi del mismo género, aunque más grande, como si ésta brillase más y más claramente y lo llenase todo con su grandeza. No era esto aquella luz, sino cosa distinta, muy distinta de todas éstas. Ni estaba sobre mi mente como está el aceite sobre el agua o el cielo sobre la tierra, sino estaba sobre mí, por haberme hecho, y yo debajo, por ser hechura suya. Quien conoce la verdad, conoce esta luz, y quien la conoce, conoce la eternidad. La Caridad es quien la conoce¹⁹¹ (*Confesiones* VII. 10. 16).

En parte, esa disposición del alma le permite entrar y poder ver aquella luz inconmutable. Y a través de ella conocer la eternidad. Esta disposición, a su vez, posibilita el entrar en el camino del ascenso. Y es desde ella que Agustín, queriendo y deseando el ser, describe su actividad:

Y así, subiendo por grados, desde los cuerpos al alma, que siente por el cuerpo; y de allí a su sentido interior, al que el sentido corpóreo anuncian lo exterior, y hasta donde también los animales alcanzan, y subiendo de ahí a la potencia razonadora, a la que referimos para juzgar lo que captan los sentidos del cuerpo, al comprobar en mí que también ella era mutable, se elevó para conocerse a sí misma, y apartó el pensamiento de lo acostumbrado, sustrayéndose al tropel de contradictorios fantasmas, para averiguar

¹⁹¹ Esta oración es bastante interesante y aclaratoria. Que desarrollaremos en la sección reservada para el amor y la caridad. Pues esta es el criterio por el cual se conoce y se puede entrar en la eternidad: la disposición a la caridad.

qué luz la inundaba cuando con toda certeza afirmaba que lo inmutable se ha de preferir a lo mutable y por qué conocía lo inmutable mismo (que, de no conocerlo, de alguna manera, nunca lo antepondría tan segura a lo mutable) así, mi alma llegó a “lo que es” (*ad id quod est*) en un golpe de temblorosa visión (*in ictu tepidantis aspectos*)” (*Confesiones* VII. 17. 23).

Y no obstante el ascenso también es un camino, un movimiento. Aquel sucede en la mente hacia el Ser que constituye la experiencia de una evidencia directa de la eternidad divina como siendo una parte intrínseca de la concepción de la distinción entre el Creador y la creatura¹⁹².

Entonces fue cuando «vi tus cosas invisibles por la inteligencia de las cosas creadas»; pero no pude fijar en ellas mi vista, antes, herida de nuevo mi flaqueza, volví a las cosas ordinarias, no llevando conmigo sino un recuerdo amoroso y como apetito de viandas sabrosas que aún no podía comer (*Confesiones* VII. 18. 24).

Por la inteligencia es que Agustín vio las cosas invisibles del Ser, que además es Persona. Esa visión del ser pareciera contradecir la imposibilidad de contemplar a Dios. Sin embargo, Agustín dice, vi “tus cosas” no dice te vi. En ese aspecto, el ser permanece oculto. Por otro lado, existe también, como se dijo líneas arriba, la noción de eternidad que colinda con la de infinitud, pues:

Seguro estaba de que eres infinito sin ser infinitamente difuso a través del espacio. Yo estaba seguro de que tú verdaderamente eres (*vere te esse*), y eres siempre el mismo; que tú nunca te conviertes en otro o diferente en ninguna parte o por ningún movimiento de la posición, mientras que todas las demás cosas derivan de ti, como es probado por el hecho de que ellas existen¹⁹³ (*Confesiones* VII. 20. 26).

Es importante darse cuenta y señalar también que Agustín no dice que Dios, que es Persona y el Ser, en su inmutabilidad, no se mueva; sino que solo no cambia “por ningún movimiento de posición”. Aquí es central notar que inmutabilidad y cambio pueden asemejarse en cierto aspecto, a saber, en que la inmutabilidad puede referir al hecho de que el ser no se convierte en otro, pero, a la vez, dichos conceptos pueden distinguirse en el sentido de que lo inmutable es

¹⁹² Mann 2014: 142.

¹⁹³ ...*quia sunt*. En esta traducción me he tomado la libertad de tratar de colocar las ideas centrales con una disposición de palabras distinta para así expresarlas de una manera más acorde a mí mismo y para hacer notar también la importancia de la disposición lingüística en el entendimiento y recibimiento interpretativo del texto.

susceptible de movimiento, en cambio, el cambio, necesariamente conlleva movimiento. Es decir, es posible pensar que siendo Dios eterno e inmutable no supone una inmovilidad, esto es, no supone que no se mueva. Lo que no supone, a la vez, que cambie, es decir, que se convierta en otra cosa o deje de ser lo que es. Esto no es descabellado al partir de la simple distinción del tiempo y la eternidad la cual supondría justamente una atemporalidad o una nulidad temporal. Esto es, el hecho de que el tiempo dependa del movimiento, no supone que el movimiento dependa del tiempo. En ese sentido, el Ser puede moverse en el no tiempo, desde la eternidad y en su ser eterno. Esto es difícil de imaginar, puesto que siempre el intelecto va a relacionar el movimiento al tiempo, pues este piensa y es en y desde el tiempo; pero es posible imaginar también un movimiento atemporal intrínseco; pues sino cómo creó Dios al mundo si antes no hubo en Él la disposición de crear; es decir, un movimiento interior en sí mismo, en su mismo ser desde la eternidad.

Si la creación es una actualización de lo eterno e inmutable que supone una elección y una decisión, pues siempre lo quiso, desde la eternidad, porque no hay tiempo alguno anterior al mundo (*De Civitate Dei* XI. 5. 18). Entonces el querer un cambio, esto es, de lo eterno a lo temporal, no implica un cambio de querer. En ese sentido, no existiría una repentina y súbita nueva decisión de la mente de Dios (*Confesiones* XI. 10. 12; *De Civitate Dei* XI. 4. 2. 12-15), pero el hecho de que no sea así tampoco quiere decir que la mente divina no se disponga. Justamente, si Dios es el Ser, y el Ser es Persona, y es una Mente divina, entonces por lo menos puede disponerse en ser lo que es, pensamiento, sin que ello niegue la inmutabilidad. Sino que, la disposición indicaría una forma o configuración. Pues no hay pensamiento sin movimiento, y no hay vida sin movimiento, y al Ser no podríamos imaginarlo sin vida o no siendo. Pues “En cuanto dice relación a sí y no a otro, en eso es lo que tiene, como en relación a sí mismo se dice viviente, teniendo la vida y siendo Él la misma vida” (*De Civitate Dei* XI 10.1). Y ¿cómo tener vida y relación sin movimiento intrínseco en sí mismo? Por tanto, dicho movimiento de disposición divina antes de crear el tiempo no significa un cambio, ni una mutabilidad.

En este pasaje del *De Civitate Dei*, Agustín hace una afirmación interesante: “Si es recia la distinción entre eternidad y tiempo, basada en que el tiempo no existe sin alguna modalidad móvil y en que en la eternidad no hay mutación alguna...” ¿Por qué tiene que hacer el énfasis distintivo de “modalidad móvil” (*mobili mutabilitate*)? ¿No se supone que lo que muda se mueve o lo que se mueve muda? Si tomamos en serio la precisión, entonces es posible imaginar que el término modalidad inmóvil toma algún sentido; el cual bien podría aplicársele a la ampliación de la explicación de la eternidad. Así, el acto creador del tiempo y, con ello, del mundo, sería un acto desde la eternidad que al ser un acto divino se mueve, pero en inmutabilidad. Pues es solo con los tiempos que es susceptible el cambio y la moción, y es en el

tiempo que no pueden coexistir el cambio y lo inmutable. Ya que el tiempo existe en la medida de que existen los intervalos cortos y largos que suponen movimiento.

Sin embargo, siendo Dios el Ser en cuya eternidad no existe mutación alguna, quien crea el mundo desde lo eterno, entonces el mundo no fue en el tiempo, sino con el tiempo. Lo que se hace en el tiempo, se hace después de algún tiempo y antes que alguno, después del pasado y antes del porvenir. Pero en la eternidad no hay pasado, presente ni futuro, sino solo presente. Y el mundo fue hecho con el tiempo si en su creación fue hecho el movimiento mutable¹⁹⁴. Entonces, si Dios es justamente lo que no es creado, y en lo creado no cabe la contradicción, entonces en Dios cabe la misma: la inmutabilidad móvil o el movimiento inmutable. En Dios, Trinidad, el movimiento es relacional intrínseco intensivo entre las tres personas eternas que siempre son y son lo mismo y el mismo ser (*De Civitate Dei* XI. 6. 18-21).

Para profundizar sobre esto, es necesario hacer una distinción y una aclaración. La perspectiva de vincular al movimiento con la posición o el cambio es aristotélica, pues recordemos que en la *Física*, Aristóteles se pregunta si el tiempo existe desde que “algo de él es pasado y ya no existe y el resto es futuro y todavía no existe” (217b 30-218a), entonces responde que aquello que es compuesto de no existencia se dice que existe por su correlación con el movimiento: “en el número [*rithmos*] del movimiento, concierne a tal movimiento dondequiera que exista, como afección [*pathos*] o disposición [*hexis*] de él” (*Ibidem.*). Entonces desde que el universo siempre está en movimiento, el tiempo es eterno:

Si es imposible que el tiempo exista o sea concebido sin el presente “ahora”, y, si este “ahora” es una especie de medio que combina un principio y un final- el principio del tiempo que vendrá y el final del tiempo que pasó- entonces debe haber siempre tiempo... En consecuencia, puesto que el «ahora» es a la vez principio y fin, tiene que haber necesariamente un tiempo en ambas direcciones. Pero si es así para el tiempo, es evidente que también tiene que serlo para el movimiento, ya que el tiempo es una afección [*pathos*] del movimiento” (*Física* 8. I. 25).

En Aristóteles, es clara la relación entre el tiempo y el movimiento. Sin embargo, el análisis aristotélico solo afecta a las cosas que han tenido un comienzo temporal, pero no al principio del tiempo¹⁹⁵. En cambio, qué sucede si el tiempo no siempre existió, si hubo un comienzo como en

¹⁹⁴ Si enim recte discernuntur aeternitas et tempus, quod tempus sine aliqua mobili mutabilitate non est, in aeternitate autem nulla mutatio est... (*De Civitate Dei* XI 6.18-21).

¹⁹⁵ Stump 2001: 106.

la concepción de Agustín. En ese sentido, el movimiento no necesariamente estaría atado de la misma forma con el afecto, puesto que la creación sería un acto desde la eternidad, un acto, al fin y al cabo, donde no cabe cambio, pero que suscita un cambio, y donde no cabe tiempo, pero que sí cabe un cierto movimiento del intelecto y de la voluntad divina en su misma persona para generar el cambio desde lo eterno a lo temporal y así dar paso al mundo natural. Que, por su parte, tiene una temporalidad distinta con respecto al hombre, pues el mundo psíquico y el corporal son dos ámbitos que vivencian el tiempo de forma diferente. Con esto, se aprecia, pues, dos tiempos en la creación temporal: uno referido al mundo físico que refiere a los cambios y movimientos de los cuerpos y otro al mundo mental que refiere a los movimientos del alma. El segundo no podría comprenderse sin el primero, donde la mente se distiende fuera del momento presente, pero que no es, tampoco, un presente cualquiera. Y que, a la vez, esa distensión supone un alejamiento de la mente con respecto de su propio cuerpo. E incluso el cuerpo mismo, como espera en el transcurso actual, cambia, envejece con medida de que el tiempo avanza¹⁹⁶. Sin embargo, en la mente divina, el segundo sí podría, y debería comprenderse sin el primero. Es decir, el movimiento de la Mente divina no dependería del tiempo ni sería temporal. Sino más bien, su propia *relacionalidad* entre sí.

Por otro lado, Aristóteles dice que "...sería imposible que el tiempo exista si el alma no existiera" considerando a la mente como un observador exterior que mide el movimiento de los cuerpos: "Nosotros decimos que el tiempo ha pasado cuando tenemos una percepción [αίσθησις] del antes y del después en movimiento...Por lo que pensamos [νοήσωμεν] que los extremos son diferentes de lo que está en el medio, el alma [ψυχή] dice que los ahora son dos- el antes y el después- es entonces que decimos que el tiempo ha pasado" (*Física* 4. 11, 129a 25. 30).

Cuando el contenido del presente "ahora" cambia, decimos que es un nuevo "ahora". Sin el cambio no se estaría consciente ni de los distintos momentos ni del tiempo, pues el tiempo es una especie de distancia entre diferentes "ahoras". Así, lo ahora se debe entender como el límite sin duración entre el pasado y el futuro. Y para medir se debe aplicar una unidad a un todo y contar cuántas unidades envuelve. Entonces, una medición temporal conveniente es la órbita de algo que se mueve uniformemente en círculo que puede ser dividido en partes.

El tiempo no es, de esa manera, lo mismo que el movimiento, pero es real como un aspecto contable del movimiento que se expresa en las mentes humanas. Por tanto, no existe fuera del alma, pero tiene una especie de realidad objetiva; no puede ser ni lento ni rápido y tiene una

¹⁹⁶ Nightingale 2011: 55-57.

duración fija: el futuro cambia al pasado, pero no al revés. En ese sentido, el pasado y el presente son necesarios, el futuro es parcialmente contingente¹⁹⁷. Luego dice Aristóteles que “el tiempo no puede ser desconectado del cambio, por lo que cuando nosotros no experimentamos ningún cambio en nuestro pensamiento o no estamos atentos de las cosas que cambian, parece que no ha pasado el tiempo” (*Física* 4.11, 128b 20-30).

Sin embargo, esto no es del todo cierto, pues, aunque no cambie algo en nuestro pensamiento, cambiamos en pensamiento mismo, y aunque no estemos atentos, el cambio sucede parezca o no. Si hay cambio, hay movimiento, pero no siempre si hay movimiento hay cambio. Y esto puede verse en el simple hecho de que cuando la mente se mueve para esperar lo venidero, y retiene el pasado, debe permanecer ella misma para recordar por qué fue al futuro y hacia dónde debe retornar para comparar los momentos de los ahora. La mente se mueve, pero no cambia, es ella misma en su interior quien hace el acto de pensar y se convierte en pensamiento. Ese pensamiento que aparece siendo consciente de sí mismo y que permanece, a la vez ha tenido que venir desde movimientos para constituirse. En ese sentido, el movimiento en la mente es anterior a su realización, pues ya empezó desde antes que se realizara. En el silencio ya hay algo, que se gesta y que presenta la posibilidad, el anuncio; y que, a su vez, posibilita el cambio, lo otro.

Y desde allí es posible una realidad en el espacio y el tiempo, la realidad desde el Ser que envuelve el acontecimiento. Una vivencia a partir de los movimientos realizados en sonidos y palabras que mueven el alma y la hacen entrar en la dimensión de realidad de ser que abre una existencia verdadera. Y es a partir de este análisis que el movimiento del alma podría compararse de manera análoga a la modulación musical¹⁹⁸. El Ser no se mueve, pero mueve todo hacia él.

¿Cómo entender un presente eterno desde un presente temporal siempre en movimiento y que, además, ese mismo entendimiento sería movimiento mismo? Con un ejemplo, podría visualizarse esto. La música física sonora es generada a partir de los sonidos que se conforman por la vibración de las moléculas de aire que suponen un movimiento. Esto quiere decir que, las notas musicales se conforman de volumen, duración, timbre y tono¹⁹⁹. Y entonces, las notas son

¹⁹⁷ Stump 2001: 109-111.

¹⁹⁸ No es difícil imaginar la realidad a modo de vibración musical, pues la Teoría de Cuerdas es una buena aproximación desde la Física Contemporánea a este modo de verla, la cual concibe a la materia ya no como estructuras fijas en el tiempo sino como cuerdas vibrantes que conforman todo cuanto existe.

¹⁹⁹ Powell, J. “Así es la música. Armonía, tonos, acordes y otros secretos de una buena música”. Barcelona: Antoni Bosh Editor S.A. 2012.

durante el tiempo en que vibran. La nota LA debe vibrar 440 Hz²⁰⁰ veces por segundo que equivale a 440 Hz²⁰¹. Es decir, la cuerda de la guitarra, por ejemplo, debe vibrar a una frecuencia específica para que suene una determinada nota. De todo esto podemos pensar que para ser LA debe moverse y con una frecuencia de 440 Hz. De ese modo, el movimiento del alma que, al pasar del presente del futuro, al presente del presente y al presente del pasado de manera secuencial o indistinta puede compararse con un movimiento análogo al de una vibración, la cual sería una vibración del alma tan rápida que en aquellos momentos en que el futuro, el presente y el pasado interactúan, pareciendo que es uno solo, un solo presente simultáneo. La armonía se produce por la unión de los distintos instantes, que incluso son opuestos, en el tiempo. En ese sentido, es posible concebir lo eterno en la unión que da siempre y se percibe²⁰² siempre en un presente del alma que, a pesar de que se distiende, percibe el paso del tiempo y ella misma pasa, sigue siendo por motivo de la modulación que conecta sus pasos precedentes en y con sus distintos presentes; y con tal modulación a imagen del Ser, el alma es, también, sí misma.

De esa forma se constituye la imagen de lo eterno en el tiempo. Aquella imagen, a su vez, constituye una autopresencia, mencionada ya antes, que supondría una unión, pues se entra en un auto presente del alma. Ella se reconoce a sí misma como siendo, en acto y se auto percibe. A pesar de que por sí sola no puede alcanzar lo eterno, su auto presencia confiere la imagen y es en esta última que esa unión con el Ser es siempre intuita, siempre en un y desde un presente. Por tanto, la unión con el ser se conformaría por la llegada del ser a través de su imagen suscitada en parte por el movimiento interno de ella misma al reflejar la imagen de lo eterno. Y que, sin embargo, la unión completa no dependería de ella misma, sino que sería gracia. Solo es posible abandonarse en la esperanza de que la actitud y la configuración del alma sea la correcta para permitir la llegada del Ser.

Pero, entonces, ¿cómo puede concebirse la relación entre lo eterno y lo temporal? ¿Cómo pensar en una imagen de la eternidad en el tiempo? Para Platón, el tiempo es de alguna forma "...una imagen en movimiento de la eternidad" [εἰκὼ...κινητὸν τινα αἰώνοϋς], es decir una imagen de las eternas e inalterables formas. Y el cosmos se mueve de forma circular como el divino *nous*, pues es ordenado, y uniforme y se mueve en el mismo lugar, así el cosmos "se mueve de acuerdo al número, cuyo fenómeno llamamos tiempo" (*Timeo* 37d-e). La visión le da al hombre

²⁰⁰ Lo cual es una convención musical, pues la frecuencia ideal es la de 432 Hz a tener 12 armónicos y no solo 8 como con los 440 Hz.

²⁰¹ Unidad de medición de la frecuencia.

²⁰² Se evoca una aproximación estética, pues el momento solo puede percibirse, más no en el instante.

la posibilidad de investigar el universo y por ende la noción de tiempo (*Timeo* 47a-b) que es concebida objetivamente. Entonces, el filósofo para recuperarse del olvido por la encarnación debe imitar al divino *nous* que mueve los cuerpos celestes y debe usar argumentos para poder revelar la realidad verdadera²⁰³.

De acuerdo a ello y siguiendo con lo antes visto, ¿sería posible entender al Ser como inmutable, es decir, que no cambia, pero que se mueve? En Platón se pueden encontrar indicios de que es posible concebirlo así, pues es desde los textos platónicos que se puede pensar una especie de anterioridad del ser con respecto a todos los tiempos y lugares; y por sobre todos ellos; es decir, una atemporalidad y no espacialidad. Esto significa que la verdad puede concebirse como inmaterial (*Confesiones* VII 20). Gracias esa gramática platónica de una eternidad fuera del tiempo y de una inmutabilidad, Agustín expresa sus pensamientos sobre el ser que, como líneas arriba hemos visto, con las categorías aristotélicas no podía hacer.

Ahora bien, cómo podría concebirse al hombre temporal imagen de un Dios que creó el tiempo; y que, por ende, estaría fuera de Él; es decir, como imagen de un Dios eterno: quien nada hacía antes de que hiciera el universo y si algo hubiera hecho, sería la creatura (*Confesiones* XI, 13, 15). Es evidente que el universo existe, por lo menos de cierta manera, por ello, dice Agustín, que Dios hizo el tiempo y no pudo pasar tiempo antes de hacerse el tiempo. Y no se podría preguntar qué hacía entonces, pues no había entonces donde no hay tiempo [*Non enim erat tunc, ubi non erat tempus*].

Entonces, ¿en qué sentido es, pues Dios eterno? Es importante ver que desde el latín de Agustín la palabra *aeterni*, viene etimológicamente de *aevum* (eternidad), como lo describe Varro, la cual tiene su denominación por *aetas* (duración) de todos los años; de ahí viene *aeviternus*, que luego se convierte en *aeternus* (eterno). Varro compara ese término con *aión*, de los griegos, el cual equivale, según Crisipo, a *aei ón* (existiendo siempre). Y es a esto a lo que se refiere Plauto cuando escribe: “Toda la vida (*aetas*) no es bastante para aprender a fondo”. De aquí es que los poetas hablen de espacios eternos (*aeterni*) del cielo (*La lengua Latina* VI 11.293). Por ello, la concepción agustiniana de eternidad puede tener matices distintos a los que conllevaba el griego. Puesto que Agustín cree en un Dios que creó el universo de la nada, y que creó el tiempo antes que al hombre. Dios tendría el poder de crear y de destruir al *kosmos*, cosa que Platón y Aristóteles no hubieran creído posible.

²⁰³ Nightingale 2011: 72-74.

Es así que, en el siguiente texto, Agustín expresa con toda plenitud la contundencia de lo que significa para él la eternidad de Dios:

Ni tú precedes en el tiempo a los tiempos, de otro modo, no precederías a todos los tiempos. Sin embargo, tú precedes a todos los pretéritos por la excelsitud de tu siempre presente eternidad; y superas todos los futuros, porque son futuros y cuando lleguen, serán pretéritos. Tú, en cambio, eres el mismo y tus años no tendrán fin²⁰⁴. Tus años ni van ni vienen, pero estos nuestros van y vienen, para que todos vengan. Tus años permanecen todos a la vez, porque permanecen. Ni los que se van son excluidos por los que vienen, porque no pasan; pero estos nuestros habrán sido todos cuando ya ninguno sea. Tus años son todos, un solo día²⁰⁵, y tu día no es cada día sino un (perpetuo) hoy, porque tu hoy no cede a un mañana, puesto que tampoco sucede a un ayer. Tu hoy es la eternidad (*hordiernus tuus aeternitas*)²⁰⁶. Y, por tanto, generaste a un coeterno contigo a quien dijiste: Yo te he engendrado hoy²⁰⁷. Los tiempos todos tú los hiciste y antes de todos los tiempos eres tú, ni hubo un tiempo en que no hubiera tiempo (*Confesiones XI. 13. 16*).

Una cosa es cierta en este pasaje, y es que la eternidad de Dios es siempre presente, o por lo menos, entenderla así, sería lo más cercano a lo que es Él. El presente eterno de Dios supone la permanencia y, en consecuencia, el no cambio. Por tanto, Dios es eterno y “no hubo, por tanto, tiempo alguno en que tú nada hicieras, porque ese mismo tiempo tú lo habrías hecho. Ni tiempos te son coeternos, porque tú permaneces, pero ellos, si permanecieran no serían tiempos” (*Confesiones XI, 14, 17*). En la eternidad, además, hay voluntad; pues “la voluntad de Dios no es una creatura, sino que es anterior al orden creado, pues nada sería creado a menos que la voluntad del creador lo preceda. Entonces, la voluntad de Dios le pertenece a su misma substancia (*Confesiones XI 12.228*). Su voluntad no es temporalmente medible ni comparable, pues antes de su voluntad no existió nada.

Pero ¿qué es el presente entonces? ¿Qué significa aquél en la eternidad? ¿Qué es lo que “es lo mismo siempre”? ¿Sería posible concebir el movimiento en el Ser al ver que el Ser es Vida, Voluntad e Intelecto; y que incluso es Persona que puede generar vida, voluntad e intelecto?; es

²⁰⁴ Salmo, 101, 28.

²⁰⁵ II Ped. 3,8.

²⁰⁶ Podría decirse que aquí la metafísica de las Confesiones se convierte en poesía. Confesio es, así, *laus Deo* por ser eterno. En la muerte acaba la caducidad de nuestra condición (Agustín Uña Juárez)

²⁰⁷ Salmo 2, 7.

decir, ¿sería posible concebir seres a su imagen los cuales se mueven de forma semejante? ¿Cómo es posible concebir una imagen desde el alma, que está en el tiempo, que se mueve y que pasa como “partículas fugitivas (*fugitivis particulis agitur*)” que vuelan desde el futuro al pretérito, del presente eterno que se mueve pero que no cambia?

En principio, si se toma al Verbo coeterno con Dios. Entonces, ese Verbo sería imagen de lo eterno que, a la vez, participaría del tiempo, pues es engendrado. Entonces, si Dios es el Ser, y el Ser es eterno, y lo eterno ha creado el universo, entonces lo eterno es condición de posibilidad de lo temporal; y por tanto a lo temporal le sería posible imitar lo eterno (*imitatio aeternis*).

Esta imitación se realiza en el alma que está en el tiempo, el cual es distensión del alma (*distentio animi*) (*Confesiones* XI. 26.33). Sin embargo, no es una distensión al modo de la *diástasis*, porque ésta no es interior a la mente humana, sino que el Alma del Mundo, que es ontológicamente anterior a la individuación, fragmenta la unidad del Intelecto a medida que desciende hacia la multiplicidad (*Enneadas* 3.7). En Agustín, más bien, se introduce por primera vez en el Occidente el fenómeno de la consciencia interna temporal. Y entonces, el tiempo solo existe en la medida en que tiende a la no existencia (*Confesiones* XI. 14. 17). Por ese motivo es imposible vivir el presente absolutamente al estar los tres presentes infectados con la ausencia²⁰⁸.

Dichos tiempos, presente, pasado y futuro, solo existen, pues, en la memoria, que es el presente de la mente del pasado, en la presente intuición del presente y en la presente expectación del futuro (*Confesiones* XI. 20. 26). Así, el proceso que efectúa la mente es el movimiento modulado que se realiza en el tiempo, el cual es la distensión de la mente producida al retener el pasado de la mente mientras que al mismo tiempo atiende el presente en la expectación del futuro. Esto es:

Antes de comenzar, mi expectación se extiende a su totalidad. Pero una vez comenzado, todo cuanto hubiere tomado de ella en dirección al pretérito se extiende (*tenditur*) en mi memoria, y la vida de esta acción mía se extiende (*distenditur*) en mi memoria, por lo que ya recité (del cántico), y en expectación, por lo que aún diré. Sin embargo, el presente es mi atención que (a eso mismo) está presente, a través de la cual es llevado lo que era futuro a hacerse pretérito (*Confesiones* XI. 28. 38).

A través de la distensión del alma se encuentran imágenes de cosas que estuvieron presentes. Así, en el alma existe el pasado, en la memoria que fue presente y a la vez un presente del

²⁰⁸ Nightingale 2011: 80.

futuro, que es la expectación. Entonces, el tiempo existe en la medida que es actuado por el alma en su distensión. Por lo que, medir el tiempo es medir las extensiones temporales entre impresiones cuyos eventos pasan a través del alma y que incluso permanecen ahí aun cuando ya se han ido. Pues los eventos del pasado no existen, pero perviven en el alma. Y cuando la duración entre ellos es medida, la consciencia del presente de los eventos pasados es asociada con la consciencia del momento pasado medido²⁰⁹.

Entonces, la imitación se da en el movimiento interior del alma realiza la imagen del Ser, porque en aquella permanecen los pretéritos que fueron presentes y que pasaron desde un futuro expectante. Y que es capaz de desplegarlos en el tiempo y evocarlos en el pensamiento. Esto puede entenderse mejor precisando algunos conceptos que posee la mente. En ella hay distintas tensiones: *attentio*, *intentio*, *distensio* y *extensio*. La *distensio* puede entenderse de la siguiente manera:

Mira como mi vida es una distensión [*distensio*] en muchas direcciones. Tu mano me sostuvo, Tú, el mediador entre el Uno y nosotros los muchos, quienes vivimos en una multiplicidad de distracciones por muchas cosas...Que yo sea reunido desde los antiguos días, siguiendo al Uno. Olvidado el pasado y moviéndome no hacia el futuro, a las cosas futuras que son transitorias sino hacia las cosas que son anteriores- no siendo distendido sino extendido [*non distentus sed extentus*], y no en el modo de distensión sino con atención (*attentio*) activa [*non secundum distensionem, sed secundum intentionem*] (*Confesiones* XI. 29. 39).

Esta distensión genera una experiencia de fragmentación y distracción, la cual es posible en el tiempo. Desde allí, Agustín asocia la temporalidad con la disolución, devastación, dispersión, agonía, envejecimiento, desaparición, exilio, imaginación, nostalgia, ceguera y oscuridad. También con verbos que tienen que ver con la tristeza humana a partir de ser puesto dividido en la multiplicidad: *effundo*, *multiplico*, *dissilio*, *ingemisio*, *gemo*, *dilnio*²¹⁰. Es en ese sentido que Agustín dice haber sido dispersado en el tiempo.

Mas ahora *mis años se pasan en gemidos*. Y tú, consuelo mío, Señor y Padre mío, eres eterno; en tanto que yo me he disipado en los tiempos, cuyo orden ignoro, y mis pensamientos— las entrañas íntimas de mi alma—son despedazadas por las tumultuosas

²⁰⁹ Stump 2001: 112.

²¹⁰ Nightingale 2011: 58.

variedades, hasta que, purificado y derretido en el fuego de tu amor, sea fundido en ti (*Confesiones* XI. 29. 39)²¹¹.

Entonces, cómo puede el alma realizar la imitación de modo que se conciba una imagen de lo eterno desde el tiempo, si justamente aquella imitación en el tiempo supone una fragmentación. Para profundizar sobre ello es importante ver que, en la concepción del alma de Agustín, la cual es creada, y se mueve en el tiempo, puede estar siempre en el presente al pensar de tal forma que se entra en el Ser. Desde allí, ella se mueve en el presente del futuro, en el presente del presente y en el presente del pasado, es y se mueve a imagen del presente eterno, de la eternidad.

Y es justamente en las armonías situadas en los intervalos de tiempo que se mueve el alma, estas armonías son recordadas por la memoria y presentadas a los números del juicio (*De musica* VI. 8. 21). Y se presentan, además, con el movimiento de la voluntad, cuyo acto necesita un espacio de tiempo para su realidad, en ese espacio de tiempo, justamente, es que actúa la memoria, manteniendo por el recuerdo aquello que la voluntad necesita señalar. Este recuerdo, es un movimiento del alma no extinguido que va al pensamiento; y se es consciente de que son movimientos que no *han venido* al pensamiento, sino que han *vuelto*, y se presentan a la voluntad de modo conveniente, según su tiempo y orden (*De musica* VI. 8. 22).

El hecho de que los recuerdos, entonces, sean movimientos del alma que han estado y que ya no son, pero están de alguna manera ocultos y al ser recordados se presentan de nuevo al alma presenta la posibilidad de entender la permanencia en un sentido. Y el hecho de que vuelvan y sean reconocidos es posible bajo una especie de luz con la que se comparan los movimientos recientes de la actividad de alma en el preciso instante en que se recuerda con aquellos otros movimientos recordables, la cual también permanece para hacer posible la comparación. Esto es de cierto modo lo que llama Agustín, el reconocimiento y la recordación (*De musica* VI. 8. 22). Así, cuando la memoria presenta el recuerdo, éste es apreciado por los números entendidos, en ese sentido hay un movimiento interno e intensivo que hace el alma para evaluar lo presentado por la memoria como “huellas recientes” de los pasos fugitivos de los movimientos que, además, se dan en el tiempo, a través de los números entendidos y luego por los números de juicio. Estas huellas del paso de los números entendidos vuelven a cobrar vida cuando se escucha el sonido de nuevo (*De musica* VI. 8. 22).

²¹¹ Ego in témpora dissilui, quorum ordinem nescio, et tumultuosas varietatibus dilaniantur cogitationes meae, intima viscera animae meae, doñee in te confluam purgatus et liquidus igne amoris tui (*Confesiones* XI 29.39).

Y si esto es así y, además, el alma se dispersa; y en la memoria hay diversidad, ¿qué es lo que nos recuerda que hubo algo cuando no hay nada? El recuerdo del ritmo de lo que se movió en el interior. Esto es lo que hace que el alma recuerde, pues hubo actividad en aquellos ritmos de la memoria. En ellos habita la unidad en la diversidad y en la dispersión. Nos está velado el contenido del recuerdo, pero se recuerda el olvido y el movimiento de lo que se olvidó. En los ritmos que suscitan el movimiento habita la unidad en la diversidad y en la dispersión. Es por medio de los ritmos de la memoria que la unidad une a la dispersión en la igualdad, que no está en las armonías sensibles, sino en los ritmos eternos. De esa forma, por medio de los ritmos del alma, ella misma se mueve a través de la memoria, el entendimiento y la voluntad. La interacción interna de estas tres potencias del alma es lo que refleja a modo de imagen en el tiempo al Ser eterno.

Después de este análisis, se puede entender en qué sentido la música forma parte esencial de este movimiento del alma para constituirse como imagen del Ser. Como dice Agustín en *De Trinitate*: “El alma se recuerda, se comprende y se ama; si esto vemos, vemos ya una trinidad; aún no vemos a Dios, pero sí una imagen de Dios” (*De Trinitate* XIV. 8. 11). Todos esos movimientos que hace el alma, podrían ser entendidos solo desde el tiempo, pero que a la vez evoca lo eterno. Pues es en el tiempo donde “aparece con más facilidad la trinidad de la memoria, de la visión y del amor” (*De Trinitate* XIV. 8. 11). Y que, además, se mueve en y desde los ritmos eternos en el tiempo. Así:

Solo Dios conoce la eternidad, que es Él mismo, mientras que el hombre solo puede intuir la eternidad en la intuición del instante, y comprender a Dios en el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro, es decir, desde la temporalidad radical que constituye su ser (Bacigalupo 2011: 54).

Es el Ser mismo quien con suavidad y misericordia actúa en el corazón²¹² y hace ver las cosas que no se veían antes desde el interior y revela, se revela como la Verdad, la cual está relacionada a la fe como la eternidad a las cosas que tienen un comienzo²¹³. Así, entonces, el espacio para entrar en Dios en el tiempo sería la interioridad:

La eternidad que invade al tiempo a través del instante es el espíritu que se encarna en el hombre y que, gratuitamente lo redime; pero que, en todo caso, lo sostiene en el ser” (Ibídem).

²¹² ...*pertractans et componens cor meum*... (Confesiones VI. 5. 7). Es importante destacar que el verbo que utiliza Agustín para referirse a la acción de Dios en el corazón es *componens*, el cual es enteramente musical.

²¹³ Carry 2008: 12.

Con la modulación del alma en los ritmos eternos, la eternidad ausente se puede expresar en una racionalidad musical en el tiempo. Y por ello que, Agustín dice, en el *De Ordine*, que “el sabio es quien abraza a Dios y goza de su ser eterno sin sucesión ni alternativa temporal, y por lo mismo que verdaderamente es, siempre presente” (II. 26). En ese sentido, Agustín entiende la unión con el ser como real conocimiento, pero que a la vez va más allá de una visión intelectual, entrando en una participación con toda el alma, en la imagen del ser eterno a través de la auto-presencia del alma consigo misma en los ritmos temporales. El alma misma es edificada, constituida, solidificada en el ser²¹⁴.

Y es por ello, entonces que, una racionalidad que intuye el instante del ser eterno debe ser una racionalidad no solo lógica sino más bien lógicamente musical. Así, es cómo se puede entender el centro del pensamiento agustiniano que incluye la razón y la pasión en la metáfora del corazón. El cual solo es posible de entenderlo con mayor amplitud desde la música; es decir, desde una racionalidad que comprende a la modulación la cual se realiza desde las armonías eternas hacia las palabras sonoras, y en ambas se manifiesta el siendo.

Entonces, con todo ello, se puede decir que la eternidad es condición de la temporalidad, pues ésta, al moverse, imita o quiere imitar la eternidad que se presupone y precede al movimiento. Ya que, sin ella, este no sería posible. Y con ese modo de realizar la imagen el alma es imagen de Dios, pues el alma trasciende el tiempo cronológico al momento de evocar o esperar, pero se mueve en el tiempo de ella misma, en su mismo presente²¹⁵. Es imagen de lo eterno en ese sentido. Lo interesante es que al mismo tiempo que el alma realiza todo ello, además, todo lo vive, y en ese sentido todo lo percibe y gusta (*frui*) toda de lo eterno. Es allí, donde podría decirse que se vive realmente, en la fruición del presente mismo. Donde el alma está ella consigo misma y se reconoce imagen de su creador que reconoce en ella. No hay nostalgia ni angustia, no hay prisa ni lentitud. Es ella misma, moviéndose en los tres tiempos, que se vuelven uno, de tal forma que recrea la eternidad siempre presente al mantenerse presente y en el presente.

El componente ontológico viene dado por la forma de ese movimiento modulado en el tiempo, que es musical. Forma que refleja lo eterno. Y en ese sentido, la imagen es la imitación de lo eterno y la semejanza es la forma en que se mueve para alcanzar la armonía. Pues el alma se

²¹⁴ Zum 1998: 4.

²¹⁵ Podría decirse incluso que el alma tiene su propio tiempo, imagen del propio tiempo de Dios. Lo cual nos llevaría a pensar en tres tiempos: el de Dios, la eternidad; el del alma, los tres presentes; y el cronológico, cuyo paso es inevitable.

mueve con lo diferente en el tiempo, y con el ritmo que es constante. Así, entonces, la constancia, que podría ser lo semejante, y la diferencia se unen en armonía.

Así, el poeta, que a la vez es músico, hijo predilecto de las Musas, puede, al mismo tiempo, estar en lo que permanece y en lo que cambia, en lo semejante y en lo diferente, emulando la eternidad de los dioses. O, mejor dicho, puede imitar estar al mismo tiempo en lo semejante y en lo diferente mediante el movimiento de su mente y cuerpo, que pasan de un presente del futuro a un presente del presente hacia un presente del pasado; y de esa manera, haciendo retener todos los tiempos por el movimiento del alma, dando así la sensación de permanencia, la cual se convertirá en gozo. No viene el gozo por la percepción de los sentidos únicamente, sino por la sensación del presente que imita lo eterno. Por tanto, a modo de resumen de lo dicho, la eternidad es condición para el movimiento y solo a partir de ello es posible reproducir en el presente lo que imaginamos del futuro y recordamos del pasado.

En este sentido somos imagen de Dios: porque imitamos su eternidad, y esa imitación se da en el poeta, que es músico, mediante un movimiento en el tiempo en y a partir de las armonías eternas, y de esa manera permanece lo igual en el cambio en el alma ya que en ella se conserva lo que pasó y lo que se anticipó. Ella sale del tiempo cronológico para moverse de forma que es semejante a la eternidad en otro tiempo. De acuerdo a esto entonces, tendríamos tres tiempos, el tiempo cronológico en el cual su pasar es imparable; un tiempo del alma que imita por su movimiento siempre presente y que trae todo a su presente similar a la eternidad por semejanza de imitación: y un tiempo eterno que no es tiempo solamente sino imagen de eternidad. Así, cuando con la música, este último tiempo más: el del ritmo, donde danza el alma; pues es la que lleva el ser a los tiempos en la forma de igualdad que se manifiesta en los versos de aquel poeta poseído.

Es así que desde la música se puede concebir una forma de entender la eternidad en Agustín, desde la temporalidad a modo de imagen suya. La música, al componerse de tiempo y palabra, dos cuestiones que hemos visto que son componentes centrales en la obra filosófica de Agustín, reúne palabra y tiempo, finitud e infinitud, temporalidad y eternidad; y es fundamental para comprender la teoría de la creación agustiniana. Si pudiéramos comprender lo eterno en una posible relación con lo temporal y comparáramos lo eterno con un círculo, entonces lo temporal sería un círculo intermitente formado por vibraciones que van del futuro al pasado por el presente.

3.2.5 Voluntad, disposición y unión: el movimiento del Ser

Un tema central en Agustín es el de la *voluntas*, la cual es definida como el movimiento del alma libre de coacción (*motus animi cogente nulo*). Es una acción del alma que es libre y autónoma, porque persigue el bien por la acción virtuosa en la moderación, la temperancia, la paciencia y en las demás virtudes sobre la base de su conocimiento interior de la verdad²¹⁶. Y es, principalmente, la *voluntas* un movimiento libre, pues es un movimiento sin coacción en vistas a hacer el bien. Aquella libertad es la que se encuentra en el hombre que fue creado (*De libero Arbitrio* III. 18. 52). Así, su existencia se da en el siendo un movimiento libre, pues:

La voluntad solo existe, y permanece en la existencia, actuando o escogiendo: así sea el ser o el no-ser; bien o mal, Dios o el mundo. No se puede optar por no escoger, sino que debe continuamente actuar en confirmarse o disminuirse al aceptar su dependencia del Creador y haciendo su voluntad, o pensando que posee el poder de ser autosuficiente y actuar independientemente, de alejarse de Dios y de la existencia (*De Vera Religione* 140. 3).

Hemos visto que todo movimiento del alma nace desde y se mueve en los ritmos eternos. Entonces, la *voluntas* para ejercer su acción, tendría que adentrarse en los ritmos del alma, los cuales guían su realización. Estos ritmos serían aquellos del juicio, pues son los más superiores y nobles. Aunque por su misma naturaleza, la *voluntas* es libre de salir cuando y como quiera de aquellos. Esto incluso quiere decir que la *voluntas* puede inducir lo arrítmico.

Agustín usa el término *voluntas* para significar un amor que ha sido aceptado o consentido, tanto para bien como para mal. Una buena voluntad es un amor apropiado (*charitas*), que es la raíz de todas las buenas acciones; una mala voluntad, en cambio, es la soberbia (*subertia*) y una especie de sucia lujuria (*concupiscentia*) la cual solo puede ser curada por el Espíritu Santo con la gracia de la caridad²¹⁷.

Asimismo, el estoicismo está presente en la concepción agustiniana de *voluntas* como disposicional y ocurrente, al ser esto último un movimiento sin coacción del alma o un afecto. En ese sentido refiere tanto al carácter del agente como a las acciones (e intenciones). Cuando se refiere a la disposición es necesariamente nuestra, propia y libre, así sea justa o perversa. Entonces la *voluntas* (el carácter moral) puede ser preparado por los hábitos o por Dios²¹⁸.

²¹⁶ Harrison 2006: 200.

²¹⁷ Rist 2014: 30.

²¹⁸ Idem. 35.

Entonces, la idea del asentimiento fue tomada de los estoicos por Agustín. Aunque no es idéntica, pues para ellos significa asentir hacia lo que los sentidos informan y para Agustín normalmente es lo que sigue al encuentro de nuestro corazón y de nuestro deseo a medida que actuamos (o tratamos de actuar). Sin embargo, se puede entender como el proceso de una posterior deliberación²¹⁹.

Así, lo que entiende Agustín por *voluntas* es ambas: estoica y platónica, que en su concepción se unen en una especial combinación. Es un análisis mucho más rico y complejo que la simple y pura volición que dominará luego la tradición posterior. Pues el real consentimiento es un asunto del corazón. Es una cuestión de asentir a la forma correcta de amar y de conocer. Es decir, solo en la disposición del asentir se ama al correcto objeto. En ese sentido, solo el real asentimiento puede reclamar ser más emocionalmente e intelectualmente que el verdadero creer²²⁰

En suma, lo que Agustín nos regala en contraste con los estoicos y con Aristóteles es un poder de elegir que no es reducible a actividades de facultades más fundamentales como la razón y el deseo. Efectivamente, la *voluntas* es más que un poder de elección. Ella yace en la raíz sola de nuestras acciones, pero a la vez, de nuestras pasiones, pues para Agustín las emociones son esencialmente actos de la *voluntas*²²¹.

Además, la *voluntas* presupone la búsqueda. Pero toda búsqueda incluso de pensamiento es un movimiento, y todo movimiento es una modulación y toda modulación es rítmica como hemos visto antes. Por tanto, la *voluntas* es siempre dentro del ritmo. Aunque sea una potencia superior al mismo y libre.

Entonces, esta potencia de la *voluntas* se une en movimiento a la memoria y al entendimiento al buscarse a sí misma. En donde espera, por un lado y busca el recuerdo, por otro. Y en ese buscar se mueve en el presente. Es ahí justamente que se realiza el pensamiento, y en él, cada movimiento está mediado y medido por la *voluntas*. Las tres potencias del alma interactúan en los ritmos entre la expectación, el presente y el pasado en el pensamiento.

Estos ritmos son luego expresados en los versos del poeta que se constituyen a partir de aquellas armonías superiores. Pero ellas no pasan como las sílabas de los versos, sino que permanecen. Sin embargo, este arte, dice Agustín, es posible a partir de una “sensible

²¹⁹ Idem. 36.

²²⁰ Rist 2014: 74.

²²¹ Carry 2008: 42.

disposición del alma del artista” (*De musica* VI. 12. 35) que puede alargar o acortar una sílaba según medida. Pues no se ama sino algo que deleite, y en ese sentido, la voluntad necesita que algo se presente a sí misma para deleitar y mueva la mente. Y qué otra forma de arte más sublime que la música deleita los sentidos, sino que la razón toma parte en ella. Ella es, tal vez, una de las cosas que más deleitan, y que tienen relación entre lo sensible y lo racional. Y, sin embargo, no es suficiente el deleite a causa de que de que las palabras evoquen las armonías, sino que se debe entender que la belleza de las obras debe llevar a amar al artífice, sin ello simplemente perdería sentido y las palabras se perderían con el viento:

Un artífice de alguna manera sugiere al espectador de su trabajo, a través de la belleza de su obra misma, no de estar totalmente contento con solo esa belleza sola, sino de dejar que sus ojos registren la forma de la cosa material hecha de manera que pueda recordar con afecto a aquel que la hizo. Aquellos que aman tus obras en lugar de amarte a ti son como los hombres que, escuchando a un sabio elocuente, prestan mucha atención a la suavidad de su voz y a la estructura cadenciosa de los periodos que pierden el contenido principal de sus pensamientos, cuyas palabras como los signos suenan (*De Libero arbitrio* II. 16. 44)²²².

Entonces, el hombre deberá moverse hacia el ser para que los números eternos se graben en su espíritu y puedan producir aquella disposición sensible que es el arte; pues Dios que es el único eterno e inmutable es quien comunica la igualdad eterna e inmutable al alma (*De musica* VI. 12. 36). Aquel movimiento que busca el ser comienza con la disposición, pasa por el movimiento del asentir y termina en la acción. Todo ello sucede en la *voluntas*. Sin embargo, es necesario notar que la disposición es comunicada al artista, no solamente generada por él. Sino que es la disposición del endiosado (*éntheos*) que adviene como un movimiento que se infunde y mueve el alma. Pero como todo movimiento es desde la armonía eterna, dicha disposición, que es parte de la misma *voluntas*, es en sí misma un moverse a disponerse desde el ser. Es decir, la disposición otorgada por el ser es anterior al movimiento y al acto intensivo que configura la *forma* de la *voluntas*.

Entonces, esta disposición es anterior al movimiento del alma y, además, es el principio de la modulación que viene desde el ser. Por tanto:

Es esta disposición o movimiento del alma por el que ella comprende, por una parte, las cosas eternas y que las temporales son inferiores a éstas, aun dentro de sí mismas, y por otra, llegó a reconocer cómo deben apetecerse las realidades superiores más que

²²² Traducción propia.

aquellas otras inferiores, ¿no te parece la sabiduría misma? Pero ¿qué tenemos con ello? ¿Crees tú que merece menos consideración el hecho de que en esta alma no se produzca al mismo tiempo la adhesión a las realidades eternas, una vez que en ella está ya el conocimiento de que debe adherirse a ellas? (*De musica* VI. 13. 38).

Es pues por la disposición que se recibe lo eterno y se pone en movimiento lo temporal. Aquella radica en la *voluntas*. Pues, ¿se puede querer el querer? Al parecer existe un abismo entre la consciencia de la deseabilidad de un objeto y el movimiento de la voluntad hacia él: el hombre puede querer, pero ¿no puede querer su querer? Es decir, no podría disponerse a querer, ¿o sí? Según Del Maschio, no es posible querer el querer propio. Por ello, necesita para querer su querer el movimiento externo de la gracia conocida solo por Dios. Desde esa perspectiva no habría contradicción entre la libertad y la voluntad si es que se define aquella como hacer lo que se quiere²²³.

Por tanto, la disposición previa al movimiento de la voluntad es imprescindible. La disposición hacia la piedad se manifiesta en justicia que hace posible que la música se presente a la voluntad en la forma de modulación aquello amable en el número presente en ambos en lo divino y lo creado. Ella es quien dirige al hombre hacia lo alto, no originado, eterno, inmutable por virtud del poder significativo de su belleza: medida, número y peso del alma. Así, con la música es posible, entonces, entender el movimiento que asciende desde lo temporal hacia lo eterno.

Ese instante es el de la gracia, en el que el endiosado (*éntheos*) realiza en sí mismo el ser; y durante la modulación del alma en los ritmos, es que por una disposición de la voluntad se configura el alma, es decir, el ser se infunde. Con ello, se realiza en el espíritu que está dispuesto de una cierta forma que lo hace capaz de recibirlo. Así, no cualquiera está en la correcta disposición para recibirlo, aun cuando esta esté dispuesta a darse a todos.

Como ejemplo paradigmático se tomado al poeta, que además es poseído por la divinidad, convirtiéndose así en el endiosado y desatando una suerte de locura divina. De acuerdo a ello entonces el poeta actúa. Se vuelve ser. Así es posible concebir eliminar la brecha entre teoría y praxis. Pues se realiza la unión entre la acción y la mente, se genera un lugar de encuentro con lo divino. Es allí, en el encuentro con lo eterno que se manifiesta lo que es verdaderamente en el lugar de encuentro con el ser. Y, sin embargo, un encuentro que es apofántico en la realidad de ser, pues no se revela completamente y, sin embargo, se vive y realiza el ser de cierta forma. Así, no hay tiempo, pues, en el instante. Y si no lo hay, no hay tiempo en el pensamiento que se

²²³ Del Maschio, E.A. *San Agustín: El doctor de la gracia contra el mal*. España: Bonal letra Alcompas, S.L. Ed. Batiscafo, S.L. 2015.

vuelve instante al no proceder, pues solo se padece y se mueve en el ser. Sin el pensamiento mediático se elimina aparentemente la pausa, de la ejecución teórica con la auto presencia del alma que se dispone en voluntad a unirse con el Ser que adviene como gracia.

Finalmente, son la memoria, el entendimiento y la voluntad las que en el alma se relacionan por los movimientos a modo de imagen de las tres personas de la Trinidad y son distinguidas por su mutua relación²²⁴ en la modulación. Pues en la Trinidad no son tres vidas sino una vida, ni son tres mentes sino una sola. Y cuando se dice que la memoria es vida, mente y substancia se habla de ella en relación consigo misma, y cuando se le llama memoria se está hablando de ella en relación a otra cosa (*De Trinitate* X 11. 18). Y aquello que está oculto en la memoria incluso antes de ser pensado que resulta en pensamiento cuando es visto, y la voluntad que forma un vínculo entre ellos dos (*De Trinitate* II. 7. 12). De esa forma se entiende que la voluntad establece su atención para ver con la mente incluso los recuerdos y la memoria puede incluso hacer conjeturas sobre el futuro desde el pasado. Así, en la recitación de un poema, nosotros vemos anticipadamente por el pensamiento lo que sigue y sin embargo no es providencia, sino memoria la que nos instruye para que podamos preverlo (*De Trinitate* XV. 7. 13). Y por ello, cuando pronunciamos los versos desde la palabra interior que pronunciamos en el corazón, cuando se reconoce la verdad, es “conocimiento nacido del conocimiento, visión de visión, y el entendimiento que es encontrado en el pensamiento desde el entendimiento que ha estado en la memoria, pero estaba oculto. Y aun a menos que el pensamiento tenga una cierta memoria de él, el pensamiento no regresará a aquellas cosas que dejó en la memoria cuando piense en otras (*De Trinitate* XV 21. 40). Así, en cuanto concierne a nuestra palabra en la modulación, se encuentra una semejanza con Aquel, es disímil incluso en su parecido, pero se intuye en el interior a partir de la auto presencia del alma misma que, moviéndose y volviéndose, se da cuenta de que en ella no yace el Ser ni el fundamento de sí misma.

3.2.6 El amor, condición necesaria para la unión y revelación del Ser en la gracia.

Y esto nos lleva al amor. Pues para Agustín, según Rist, el amor (*charitas*) y la voluntad (*voluntas*) son absolutamente idénticos, lo cual se ve en la *Cuidad de Dios* donde una correcta voluntad es simplemente un buen amor. Y más aún en *Sobre la Santísima Trinidad*, donde

²²⁴ Stump 2001: 155.

identifica al Espíritu Santo con el amor o voluntad²²⁵. Así, *voluntas* referiría a un amor en el sentido participio, es decir, una voluntad amante²²⁶.

Y no podría ser de otra manera que advenga el Ser en la forma del amor, pues aquel es el que siempre vence: “*Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori*”²²⁷ (*Bucólicas, Égloga X.* 69); a pesar de que sea un problema el hecho de que la *voluntas* esté dividida contra sí misma, y por ello no pueda desear completamente el bien que quiere, pues cuando el alma se comanda a sí misma ella se resiste (*Confesiones VIII* 9.21).

Agustín toma la concepción de amor platónico como la fuerza detrás de un movimiento de ascenso del alma hacia la Belleza y el Bien. Y, puesto que para Platón no puede conocerse el Bien si no se le ama o se piensa amarlo ni tampoco sin querer hacer el Bien y ser modelado por él²²⁸, entonces “ciertamente no amas sino lo bueno” (*De Trinitate VIII.* 3.4). De ahí que, “no podemos amar nada a menos que sea bello” (*De musica VI.* 13. 38); pues las cosas buenas son bellas; y estas gustan por su armonía, en la cual, como ya se ha mostrado, se está buscando ardientemente la igualdad (*De musica VI.* 13. 38). Entonces:

Buena la poesía, armoniosa en sus números y grave en sus sentencias. ¿Qué más? Bueno es esto y aquello; prescinde de los determinativos esto o aquello y contempla el Bien puro, si puedes, entonces verás a Dios, Bien imparticipado, Bien de todo bien. Y en todos estos bienes que enumeré y otros mil que se pueden ver o imaginar, no podemos decir, si juzgamos según verdad, que uno es mejor que otro, si no tenemos impresa en nosotros la idea del bien, según la cual declaramos buena una cosa y la preferimos de otra (*De Trinitate VIII.* 3. 5).

Es así que Agustín habla de una *notio ipsius boni impressa*, que es el hecho de que el conocimiento mismo del bien está impreso en el alma, pues “el que ama la injusticia, odia su alma” (*De Trinitate VIII.* 7. 10). Entonces, el alma tendría ya el bien en ella. No porque ella sea buena, ya que “...para que el alma sea buena es necesaria la acción positiva de la voluntad” (*De Trinitate VIII.* 3. 5), sino porque algo del bien está en ella. Y como lo bueno solo es amable y en el alma radica la noción misma del bien, entonces lo que ame el alma será lo bueno, pues “llevamos como grabada en el alma la noción de la naturaleza humana y según esta noticia

²²⁵ Rist 2014: 30.

²²⁶ Idem. 32.

²²⁷ “El Amor todo lo vence, rindámonos, pues, nosotros también al Amor”.

²²⁸ Rist 2014: 65-67.

reconocemos al momento al que tiene forma humana, al hombre” (*De Trinitate* VIII. 5. 7). Esa *notio ipsius boni impressa* es la misma posibilidad de amar²²⁹, es decir, es el ser que se refleja en lo que se enciende por una búsqueda que es un movimiento modulado. Y que, solo se enciende desde las armonías eternas: el lugar del movimiento del ser en el alma.

En esta búsqueda, en primer lugar, el alma pone su atención en los objetos que ama, y qué otras cosas se aman sino las cosas bellas, o por lo menos aquellas que no hieren su sentido de lo bello. Y lo que es bello, gusta por su armonía que, a su vez, busca la igualdad, la cual se encuentra en el sentido del oído, en el movimiento de los cuerpos y en las formas visibles mismas (*De musica* VI. 13. 38). Del mismo modo, se componen los versos colocando las sílabas en pares y en tiempos iguales para que finalmente en el todo se conforme una belleza armoniosa. Así, cuando el alma se mueve, modula y busca lo que conviene a nuestro sentido en la igualdad y:

nos apartamos del excesivo resplandor y no queremos mirar lo que está demasiado oscuro, igual que también nos apartamos con horror de sonidos exageradamente altos y no amamos lo que parecen puros susurros. Y esta proporcionada medida no está en los intervalos de los tiempos, sino en el sonido mismo, que es como la luz de esta clase de armonías y el silencio se opone a ella como las tinieblas a los colores (*De musica* VI. 13. 38).

Esta conveniencia está en el orden de la modulación moderada, ni al exceso ni a la carencia, sino entre la oscuridad y el brillo, entre el silencio y el sonido, entre el silencio y el discurso. Es por la igualdad o semejanza que se gesta el gusto, y allí hay armonía con su mismo número, porque “nada hay tan igual o semejante que el uno comparado al uno” (*De musica* VI. 13. 39). Por tanto, es el alma quien produce los movimientos en los cuerpos, sin sufrir la acción de dichos cuerpos desde aquellas armonías eternas que vienen del ser.

Sin embargo, el amor de la acción contra las pasiones sucesivas de su cuerpo aparta al alma de la contemplación de las cosas eternas, de esa manera se llama a la voluntad con la promesa del placer sensible a través de los números entendidos y sentidos. El amor de actuar sobre los cuerpos inquieta al alma y ella actúa por los números proferidos. Los recuerdos e imaginaciones la apartan y ella lo hace por medio de los números de la memoria. Finalmente, el alma se aparta por los números sensibles al amar el vano conocimiento del género de cosas sensibles. En estos,

²²⁹ No estoy precisando la distinción que hace Agustín entre los tipos de amor. Para los que Agustín reserva las palabras de *Amor*, *Charitas* y *Dilecto*. Aunque debería referir un sentido más preciso del concepto de amor, no lo estoy considerando en el trabajo sobre todo por falta de tiempo y porque no es el punto central del problema que estoy viendo. Así que estoy tomando la palabra Amor en un sentido general, que de alguna manera, abarca a los tres tipos precisados por Agustín.

hay ciertas reglas que permiten disfrutar de la imitación del arte y de ellos nace la curiosidad, que por su frivolidad es incapaz de poseer la verdad (*De musica* VI. 13. 40).

¡Oh alma, sobrecargada con un cuerpo corruptible y agobiada por varios y múltiples pensamientos terrenos, oh alma, comprende, si puedes, cómo Dios es verdad! Está escrito: Dios es luz; pero no creas que es esta luz que contemplan los ojos, sino una luz que el corazón intuye cuando oyes decir: Dios es verdad. No preguntes qué es la verdad, porque al momento cendales de corpóreas imágenes y nubes de fantasmas se interponen en tu pensamiento, velando la serenidad que brilló en el primer instante en tu interior, cuando dije: “Verdad”, Permanece, si puedes, en la claridad inicial de este rápido fulgor de la verdad; pero si esto no te es posible, volverás a caer en los pensamientos terrenos en ti habituales. Y ¿cuál es, te ruego, el peso que te arrastra hacia la sima sino la viscosidad de tus sórdidas apetencias y los errores de su peregrinación? (*De Trinitate* VIII. 2. 3)

Buscamos aquello que nos enciende, pero no lo reconocemos, nos perdemos en el camino con las sombras corporales en el mismo pensamiento, el cual se mueve en los ritmos del alma. Ese amor de la acción que aparta de Dios empieza con la soberbia donde el alma prefiere imitar²³⁰ a Dios antes que servir a Dios. Sucede que el alma no es nada en sí misma por el hecho de ser cambiante. Y por ello sufre una disminución, pues todo cuanto en ella es viene de Dios, el ser. Por ello, al sentirse, se sabe con este bien divino, se hincha de soberbia, lo que significa salirse fuera, vaciarse, que es como ir de menos ser a menos ser. Esto es echar fuera la intimidad, alejar de sí a Dios por afecto del corazón (*De musica* VI. 13. 41). Ese movimiento es un deseo fútil, pero poderoso que busca la independencia de Dios que busca despreciarlo y formar su propia ciudad en alianza con el mal (*De Civitate Dei* 14. 28).

Es ahí cuando el alma desea actuar sobre otras almas racionales y lo hace por medio del cuerpo. Ejercer su poder moviendo a otras almas llevándolas dónde ella quiere. Por ese deseo de poseer otras almas, se quedan sin alas y se apartan, por querer la alabanza, de la visión de aquella Verdad pura y sin mezcla (*Ibidem*). Es aquí cuando la música se une con la ética. Agustín, agrega algo interesante a lo que decían los antiguos, visto en el Capítulo 1. El alma se mueve buscando la armonía, pero actúa con discordia al buscar aquella armonía eterna en el cuerpo.

Por ello, para que el alma se purifique, el camino es la caridad, puesto que guarda el orden “desde sí misma, toda ella entera, ama lo que está sobre su ser, es decir, a Dios, y a las almas,

²³⁰ Esta imitación sería de una índole superficial que pretende poseer el ser, mas sin realizar la actividad del ser, sino solo tenerla. Es decir, imitar el movimiento sin comprender el espíritu desde las armonías eternas que deberían delimitar dicho movimiento.

sus compañeras, como a sí misma. Por esta fuerza del amor, efectivamente, pone orden en las cosas inferiores y no se mancha en contacto con ellas” (*De musica* VI. 14. 46) y “no son las armonías inferiores a la razón y bellas en su género sino el amor de la belleza inferior lo que contamina el alma” (*Ibidem*). Con todo, el espíritu del alma ordenada a Dios es aquel que recibe estas armonías eternas y genera armonías temporales. No todo aquel que pretenda componer en verdad compone, pues es necesaria la orientación hacia Dios en la caridad. Y es que el alma ama el orden y los mismos números sensibles lo atestiguan.

Es aquí donde se establece la relación de la música con el amor, puesto que es el sentido que ama el bien y la igualdad quien regula las sílabas largas o breves, pues no es el ritmo que se pone en cuestión, pues se basa en la igualdad, sino es la modulación en el orden en que se cumple esa igualdad. Y es el sentido quien rechaza el desorden, pero no la igualdad en lo que no es conveniente. De esa manera, Agustín hace un análisis del lugar de nacimiento de los ritmos:

¿De dónde, pues, nace que el primer pie es el pirriquio, el segundo el yambo, el tercero el troqueo y así todos los demás? Pero con razón podrías decir, en este caso, que el alma ha seguido aquí a la razón, no al sentido. ¿Y cómo hablar así? ¿No hay que atribuir a los números sensibles el hecho de que ocho sílabas largas, por ejemplo, ocupen el mismo espacio de tiempo que dieciséis breves y que, sin embargo, en un mismo espacio de tiempo las breves están más bien esperando se las combine con sílabas largas? Cuando la razón da su dictamen sobre este juicio sensible, y los proceleusmáticos se le presentan como iguales a los espondeos, ninguna otra cosa de valor decisivo encuentra ella aquí sino el poder del orden, porque ni hay sílabas largas si no se las compara con breves ni breves si no se las compara, a su vez, con sílabas largas. Por esta razón, aunque un verso yámbico se recite tan lentamente como se quiera, si no desaparece la regla de tiempo simple y doble, tampoco pierde él su nombre. Por el contrario, el verso compuesto de pies pirriquios, cuando aumenta poco a poco un retardo en su recitación, se convierte de repente en espondeico si tomas en cuenta no la gramática, sino la música. Pero si el verso está compuesto de dáctilos o de anapestos, como las largas se perciben en ellos por comparación con las sílabas breves combinadas, conserva su propio nombre, cualquiera sea el retardo con que se le recite (*De musica* VI. 14. 47).

Aquí Agustín puntualiza que es la música la que se debe tomar en cuenta y la que rige el tiempo de los versos. Entonces, la modulación se manifiesta en la búsqueda de la igualdad, la cual es regida por la música. Que con ello se muestra también en la secuencia ordenada; y al ordenar las sílabas desde un principio yendo hacia un medio y teniendo un final se vincula el placer con el orden. Así, es en la intimidad de la modulación del alma que se haya y revela el ser, pues la

armonía eterna está presente en la forma de los versos allí en la modulación. Y al saberlo presente, el alma ya no coloca la atención en las cosas temporales, que pasan y queda atrapada en ellas, sino que comprende que existe algo más allá de ella misma que es universal. Y es esta la virtud de la justicia por la cual el alma se encamina (*De musica* VI. 16. 51). Por ello, no es posible entrar en esa armonía de la realidad de ser sin la virtud.

Sin embargo, surge un problema: no por todo se enciende el alma por igual, y no todo fuego es el amor al amor. Debido a que ello puede ser amor a sí misma o a la cosa misma (palabras mismas por sí mismas y no por su fuente desde donde son creadas). Pues "...juzgamos de estas cosas corpóreas según la verdad eterna que percibe la intuición de la mente racional" (*De Trinitate liber IX. 6. 11*). Ya que "una cosa es fingir en el ánimo las imágenes de los cuerpos o ver con el cuerpo los cuerpos, y otra intuir, por encima de la mirada de la mente, mediante la visión de la pura inteligencia, las razones y el arte inefablemente bello de tales imágenes" (*De Trinitate liber IX. 6. 11*).

Por ello, es necesaria la relación entre las virtudes y el alma; pues la virtud es la acción correctamente medida y es esta justamente la belleza del alma, en cambio, el vicio es deformación" (*De Gen. ad. Litt. VII. 6. 9*)²³¹. En el orden ontológico, Agustín describe a la medida como aquello que limita y da un comienzo y un final al tiempo mutable y a la existencia (*De Gen. ad. Litt. 3. 7*)²³². Y aún más, Agustín usa *modum* lo cual viene de *modus*. Entonces como la virtud es la medida y la medida es el límite en el tiempo, la virtud es guiada a la existencia por la modulación musical. Aquí yace la relación entre música y ética. Ello sería la condición de una determinación en la forma o belleza y que a la vez la hace posible (*De Divinae Quastione 83. 6*)²³³. Y las virtudes existirían aún en la unión con Dios en la eternidad. Esto es, por la suavidad de las cosas eternas, es vencido el amor hacia las temporales. Y es que las virtudes permanecerán en la eternidad, no porque haya todavía contrariedad e injusticia que ellas deban vencer sino por una cierta embriaguez:

Los hijos de los hombres esperarán al abrigo de tus alas; embriagados quedarán en la abundancia de tu casa y en el torrente de tu placer les darás de beber, porque en ti está la fuente de la vida, el texto no dice ya que el Señor será suave al gusto, sino que ves cómo se está pregonando el alto desbordamiento y rico caudal de la fuente eterna, a los que sigue también una cierta embriaguez; y con este nombre me parece que se está

²³¹ Anima...ciuius vel pulchritudo virtus vel deformitas vitium est.

²³² Mensura omni rei modum praefigit.

²³³ Omne igitur quod est, sine aliqua specie non est. Ubi autem aliqua species, necessario est aliquis modus, et modus aliquid boni est.

maravillosamente simbolizando aquel olvido de las vanidades e imaginaciones de este siglo (*De musica* VI. 16. 51).

Y por este motivo entonces:

En la luz veremos la luz. Extiende tu misericordia a los que te conocen. Ya se ve que *en la luz* hay que tomarlo por *en Cristo*, que es la Sabiduría de Dios y que tantas veces es llamado luz. Y, por tanto, donde se dice *veremos* y *a los que te conocen*, no se puede negar que es la prudencia la que estará presente (*De musica* VI. 16. 53).

Asimismo, la justicia estará presente en los rectos de corazón, y cuando el alma no desee más otro placer que estar en la presencia de Dios, entonces vive en castidad, templanza y paz. Por ello, cuando el Salmo dice: “Inclina mi corazón a tus preceptos y no al lucro (Salmo 119, 36), refiere al movimiento del alma que es la inclinación, que se relaciona con la disposición en la piedad. Es una relación íntima entre la belleza moral y la utilidad, pero además se hacen uno puesto que la piedad aprovecha para todo (1 Tim 4; 8). Puesto que lo mejor es adquirir al ser (Cristo) “cuya piedad es gran negocio para quien sabe contentarse” (1 Tim 6; 6). Es en la piedad donde hay riqueza de dones eternos y gracia definitiva²³⁴.

Pero si el alma por la soberbia se mueve hacia ciertas acciones menospreciando la ley universal, entonces se encuentra caída (*De musica* VI. 16. 54). En ese sentido, el mal sería ausencia de *modus* que tienen en movimiento al no ser (*De Fide et Signum* 2; *De Natura Boni* 18). Sin embargo, aun desde la oscuridad el alma puede producir armonías que, ciertamente, pueden ser cada vez menos bellas, pero que no pueden carecer enteramente de belleza al ser miradas por Dios con suma bondad (*De musica* VI. 17. 57).

De ese modo, el mal entonces, no es una substancia sino una acción de la voluntad. El vacío del alma se levanta de su propio actuar. Esto es el mal: declinar de la esencia y tender hacia lo que no es (*De Vera Religione* 39. Cf. *De moribus* 2. 2. 2.). Y ello se manifiesta en la vanidad, la cual surge a partir de la ilusión de lo que no es. El alma, así, se engaña, y busca el no ser en la apariencia del ser: “Noli esse vana, anima mea, et obscurdescere in aure cordis tumultu vanitatis tuae” (*Confesiones* IV. 11. 16).

Y, sin embargo, algo es en la ilusión, puesto que es ilusión y configura un deseo. Por ella, creemos que somos más (*magis esse*) cuando en realidad somos menos (*minus esse*). Al ver las imágenes y las respuestas del pensamiento en la vanidad creemos que estas son aquel objeto de

²³⁴ San Ambrosio. *Los Deberes. Los Himnos*. 2009: 159.

nuestro amor; sin embargo, solo nos vemos a nosotros mismos. Por ello, el número no es suficiente, aunque en él se funde el pensamiento. Y entonces, el mayor esfuerzo debe darse para vivir la mejor vida moral posible, puesto que de otra manera el ser no podrá escuchar (*De Ordine* 2. 52). Aquello, es el sentido a través del cual el ser eleva a quienes ponen sus afectos en él (*Soliloquia* I. 26). Es decir, la lucha desde la disposición por ser bueno es lo que permite que el ser conceda su gracia, pero porque él quiere. Sabemos que perderíamos, pero aun así luchamos, el abandono a la gracia, la fe, permite que el ser pueda actuar, pero no como una causa directa sino como una especie de configuración real que participa con el ser sostenida por el al modo en que se vio el doble matiz del poseído con el ejemplo de Dido.

Y es que hay algo de verdad en la ilusión de la voluntad, pero que no es realmente sino aparentemente. Y que, no obstante, afecta al alma desde su apariencia, haciendo que la voluntad elija, desde su absoluta autonomía, lo aparente. Por ello, en el *De vera religione*, Agustín dice:

Las cosas que son hechas necesitan su bien, i.e, el bien más importante, la esencia suprema. Ellos se vuelven menos cuando por el pecado son menos atraídos a él. Los movimientos del alma son las afecciones que dependen de la voluntad (II. 17. 45).

Ese ser aparente puede ser generado no por naturaleza sino por el movimiento que es generado a su vez por la emoción. Mann dice que Walton hace una distinción entre una emoción y una quasi-emoción, que estaría ejemplificada cuando Agustín llora por la muerte de Dido, a pesar de ser este un personaje ficticio. El “vínculo mental de quienes asisten al teatro es un ejercicio en la imaginación, construido no como una forma de especulación contrafactual separada, sino como una actividad que moviliza sus emociones”²³⁵. Lo cual es posible porque hay algo de real en lo que moviliza al alma en la emoción. Y entonces, la emoción y la quasi-emoción surgen del movimiento de la ilusión, movimiento que comparte con lo real la armonía. Es así que la música transporta al mundo imaginativo los movimientos reales del mundo real. Se genera una especie de existencia imaginativa, pero que no es plenamente.

Por tanto, se establece la diferencia de la bondad ontológica del alma (*animus*), que es de la existencia como tal, y el bien ético adquirido por la conversión de la voluntad. Nuestra alma es buena porque muestra el arte (*ars*) con el que ha sido hecha, esto es la verdad y bondad de Dios y porque conlleva un dinamismo dado por Dios hacia el más alto bien y hacia la conversión. Esta es la imagen de Dios en nosotros la cual posibilita la unión con Él:

²³⁵ Mann. *Augustine's Confessions. Philosophy in autobiography*. Oxford: Oxford University Press. p. 114.

El bien hacia el que se vuelve el alma en orden a ser buena es el bien desde el cual tiene su alma. Aquí es cuando la voluntad concuerda con la naturaleza para perfección del alma en el bien, cuando la voluntad se vuelve al amor (*dilectio*) hacia el bien por el cual el alma es lo que hace no perder el ser, incluso si la voluntad se aleja de nuevo (*De Trinitate* 8. 5).

La palabra *dilectio* es introducida para indicar la relación entre el conocimiento y el amor de las realidades hechas y del bien mismo. El ser es susceptible de advenir en la imagen pues en él vivimos, nos movemos y somos. Estar unido al ser es recibir la vida, el movimiento y el amor, lo cual refiere al todo del alma. La realización plena de la posibilidad del ser se actúa en el amor y se actualiza en él. Aunque todavía no veamos cara a cara (1 *Cor.* 13. 12), sino que caminemos por fe (2 *Cor.* 5. 7).

Entonces, lo que somos en realidad es en la medida de nuestra unión con el ser que viene guiada por la disposición moral del anhelo del bien, que es un movimiento antes del movimiento del asentir y que se origina en el corazón: "...cor meum, ubi ego sum quicumque sum" (*Confesiones* X. 3. 4). Es una inclinación desde el interior desde donde el alma indica en la intención (*intentio*) e inicia el movimiento reflexivo posterior. Y dado que es un movimiento, es una modulación, por ello es música. Sin ella, no podríamos ser guiados ni en la disposición ni en el deseo. Lo que somos, entonces, es desde donde se mueve y en donde se encuentra nuestro corazón. En ese sentido, hacer el esfuerzo de ser bueno y querer el bien es el único camino de conocer a Dios, pero más allá de eso, de unirse con Él, lo que solo puede llevarse a cabo como resultado de un acto de la voluntad (*actio voluntatis*) y una conversión lo que conlleva un volverse hacia el bien. En ese sentido, se conoce a Dios de la forma en como el corazón ve cuando escucha "Él es la verdad" (*De Trinitate* 8. 3)²³⁶.

Pero, solo amando el bien es que, además, se plenifica la virtud en el corazón del hombre y permite la gracia. El amor por la gracia se convierte en algo tan interior como la visión del intelecto²³⁷. De esa manera necesitamos la gracia para que se pueda realizar la unión en el amor con el Ser. Y es desde el ser que fluye la formación de la gracia²³⁸. Por tanto, ni la virtud ni el número por sí solos son suficientes, pues se necesita el fuego del amor para la plena realización del ser en el alma. Por tanto, la modulación del alma, que es movimiento desde las armonías

²³⁶ Gioia 2008: 172.

²³⁷ Carry 2008: 29.

²³⁸ Rist 2014: 80.

eternas del Ser, en el movimiento interno del amor, es lo que permite el advenimiento del Ser que plenifica la virtud.

3.2.7 Felicidad

“Beati certe, inquit, omnes ese volumus” dice Cicerón, mientras que Agustín dice: “Todos aman la felicidad y nadie ansía ser desgraciado, habría proclamado esta vez una verdad que nadie deja de reconocer en el fondo de su querer, porque, cualquiera que sea su voluntad secreta, no puede declinar de este anhelo, conocido de todos los hombres” (*De Trinitate* XIII 4,7). Entonces, “el que es, en esperanza, feliz, aun no es dichoso, pues espera conseguir con su paciencia la felicidad que aún no posee” (*De Trinitate* XIII. 7. 10). No sabemos cuál puede ser la verdadera felicidad, pero sabemos cuándo somos desgraciados.

El gozo solo es posible cuando es apropiado, y lo es si el objeto de amor es el mismo Ser que se ama en el interior (*intus*). Así el amor no es solo el deseo de lo que carecemos sino el gozo de lo que tenemos. Pues no podemos tener verdaderamente algo que no amemos. El amor así comprendido no solo motiva la búsqueda y la inicia, sino que permanece en el gozo de lo que se posee y cuando lo que es, es eterno, entonces el amor permanece para siempre²³⁹.

Lo eterno se ama con más intensidad cuando es poseído que cuando se desea, porque a nadie que lo desea se le concede apreciar en más lo deseado, que lo que ello es en sí mismo; de suerte que pueda despreciarlo por encontrarlo inferior; antes bien, por mucho que alguno imagine sea lo eterno, hallará que es mucho más cuando lo alcance (*De Doctrina Christiana* I. 38. 42).

Entonces, se quiere amar y disfrutar de lo amado para siempre. En ese sentido, el amor es la fuente del deseo, es la voluntad que mueve al hacer algo. De esa forma, no es solamente un acto insípido, sino una expresión de lo que amamos y odiamos, es decir, de lo que somos²⁴⁰: “Denme a un hombre enamorado: el entiende a qué me refiero...Denme a un hombre que añora.... Pero si le hablo a un hombre frío, no sabe de lo que estoy hablando” (*Sobre el Evangelio de Juan* 26. 4). Y ese amor es voluntad que inicia el movimiento por la disposición en una configuración modulada del alma. Así:

²³⁹ Carry 2008: 28.

²⁴⁰ Rist 2014: 80.

Dos de estas tres potencias, la memoria y la inteligencia, contienen en sí la noticia y el conocimiento de multitud de cosas; la voluntad, por la que disfrutamos y usamos de ellas está presente. Disfrutamos de las cosas conocidas, en las que la voluntad, como buscándose a sí misma, descansa con placer; usamos de aquellas que nos sirven como medio para alcanzar la posesión fruitiva (*De Trinitate* X. 10. 13).

Entonces, se establece una relación entre la voluntad y la fruición, es decir, la voluntad se busca a sí misma, en un movimiento modulado que es musical, que tiene relación con la fruición. Y es desde la voluntad que se establece la permanencia de la posibilidad del gozo:

En cambio, aquella hermosura de la verdad y de la sabiduría, mientras persista la voluntad de gozar de ella, ni aun suponiéndola rodeada de una multitud numerosa de oyentes, excluye a los que a ella se van llegando, ni se emite por tiempos, ni emigra de lugar en lugar. Ni la interrumpe la noche, ni la interceptan las sombras, ni está subordinada a los sentidos del cuerpo. Está cerca de todos los que la aman y convergen a ella de todas las partes del mundo, y para todos es sempiterna e indefectible; no está en ningún lugar, y nunca está ausente; exteriormente aconseja e interiormente enseña; hace mejores a los que la contemplan, y a ella nadie la hace peor; nadie juzga de ella y nadie puede juzgar bien sin ella. Por todo esto es evidente que la verdad es, sin duda alguna, superior a nuestras inteligencias, que, si llegan a ser sabias, es únicamente por ella, que no juzgan de ella, sino que por ella juzgan de todas las demás cosas (*De Libero Arbitrio* II. 14. 38).

Por ello, la voluntad es un bien de los intermedios, si se une al bien inmutable, el hombre posee la vida bienaventurada. Así, esta es la vida bienaventurada:

Los sentimientos afectuosos del alma, unida al bien inmutable, es el bien propio y principal del hombre. En él están contenidas también las virtudes, de las cuales nadie puede hacer mal uso. Aunque éstos sean los bienes más grandes en el hombre y los primeros, ya se comprende que son, no obstante, propios de cada hombre y no comunes. He aquí, pues, cómo la verdad y la sabiduría, que son comunes a todos los hombres, nos hacen a todos sabios y bienaventurados: uniéndonos a ella (*De Libero arbitrio* II. 19. 53).

De esa forma, esta virtud del amor nos conduce a la buena vida, a la buena forma de vivir que, además, conlleva música, pues es movimiento desde una disposición que modula en la mente que cree y entiende; y que forma parte de los ritmos eternos. La cual se sabe pensada y tocada,

no indiferenciada por aquel que es, y está ahí dentro siempre. Es desde esa perspectiva que se puede entender que:

La voluntad, pues, que se une al bien común e inmutable, consigue los principales y más grandes bienes del hombre, siendo ella uno de los bienes intermedios. Pero la voluntad que se aparta del bien inmutable y común y se convierte hacia sí propia, o a un bien exterior o inferior, peca. Se convierte hacia sí misma, como a bien propio, cuando quiere ser dueña de sí misma; se convierte hacia los bienes exteriores, cuando quiere apropiarse los bienes de otro o cualquiera cosa que no le pertenece: y a los inferiores, cuando ama los placeres del cuerpo. Y de esta suerte el hombre soberbio, curioso y lascivo entra en otra vida, que, comparada con la vida superior, más bien se ha de llamar muerte que vida, a la cual rige y gobierna, no obstante, la providencia de Dios, que pone las cosas en el lugar que les corresponde y distribuye a cada uno según sus méritos (*De Libero arbitrio* II. 20. 54).

El unirse u apartarse son movimientos que por ello suponen un ritmo. El convertirse al bien o hacia sí misma, el alma requiere moverse en los ritmos. El hombre soberbio, pues, entra en otra vida, lo que significa que se mueve en otro ritmo. En un ritmo de muerte donde no hay en su interior orden. La vida misma exige movimiento, que viene de la providencia de Dios. Entrar en ella es cuestión de la voluntad, y a esta vida feliz ¿Podríamos serle indiferentes?

Es el caso del que ni desea ni se opone a la pérdida de la vida, cuando se extingue con la muerte y está, con ánimo ecuánime, a todo dispuesto. Pero ni ésta puede ser vida feliz, pues tal cual es, parece indigna del amor de aquel que ella hace feliz. ¿Cómo es feliz una vida que el hombre dichoso no ama? ¿Y cómo amar, si el vivir y morir con indiferencia se miran? ¿Acaso las virtudes, que amamos porque nos conducen a la bienaventuranza, se atreverán a persuadirnos desamor a la dicha? Si lo consiguen, dejamos de amar las mismas virtudes al no amar la felicidad, por cuya adquisición amábamos estas (*De Trinitate liber XIII. 9. 12*).

Con respecto a estas preguntas, es interesante considerar algunas posiciones sobre la felicidad para contraponerlas con la de Agustín y poder matizar su particularidad. Para Pirrón, por ejemplo, la felicidad era ser consciente de las indiferenciaciones y consistía; pues en vivir en un estado de absoluta impasibilidad respecto del mundo exterior²⁴¹. Solo de ello devendría primero la afasia (o sea la imposibilidad de pronunciarse sobre algo), y luego, la imperturbabilidad del

²⁴¹ Chiesara 2007:12.

alma (*ataraxia*) que no podía ser buscada, porque se escaparía al pretender obtenerla. Para Aristóteles, cuya posición favorece a la razón y describe el sentido de la episteme griega, la felicidad sería una “actividad de acuerdo con la virtud” realizada por lo más noble que es aquello que manda, dirige y posee el conocimiento de los objetos nobles y divinos. De forma que su actividad de acuerdo con la virtud propia será la felicidad perfecta. Dicha actividad es “contemplativa que también es la más continua, pues somos más capaces de contemplar continuamente que de realizar cualquier otra actividad.” (Aristóteles, "Ética Nicomáquea", Lib. X, 1177a, 12-22). Mientras que, para Agustín, la felicidad no estaría centrada tanto en el uso de la razón ni tampoco en la indiferencia frente a los acontecimientos como en el gozo que supone la unión con el ser. Esta unión con el ser consiste en el acto de amar que se inicia en el corazón al entrar en la realidad de ser mediante la modulación del alma piadosa. En ese sentido, la felicidad consistiría en amar a Dios y gozar (*frui*) de Él actuando desde la disposición de la voluntad hacia la caridad. Así, la vida feliz es regocijarse en Dios, para Dios y por Dios (*Confesiones* X. 22. 32) “el gozo en la verdad es la vida feliz” (*Confesiones* X. 22. 33). De manera que en el mismo acto de amar a Dios es impulsado por el ser en la caridad en una acción moduladora que expresa amor; y que, a su vez, comprende que existe algo más que lo que le acontece, y, no obstante, sin perder de vista lo manifiesto.

Así, podríamos decir que debemos aprender a padecer el ser, no a pretender conocerlo desde una racionalidad que quiere abarcarlo, sino que desea expresar lo que nos acontece algo. Ahí ya estamos teniendo una racionalidad distinta que, de alguna manera, se abandona a lo que advenga. De manera que, la intuición del ser se relaciona con la actividad del alma consciente de su propia modulación que se expresa desde la verdad: el ser se manifiesta en la vida y nos coloca en la situación en que tenemos que decidir.

En Agustín, el advenimiento de las palabras, en armonía, resuenan en el corazón y despiertan el fuego del amor que yace en el alma, con ello reconozco la belleza que viene de la verdad y de la bondad. No hay momento más sublime y más cierto. Y aunque no conozca verdaderamente su realidad, en la realidad de ser, vale la pena vivir por estar en ella. Desde ese resonar podemos entender las palabras de Agustín cuando dice:

Toda mi esperanza no estriba sino en tu muy grande misericordia.

Da lo que mandas y manda lo que quieras.

Nos mandas que seamos continentes²⁴².

²⁴² Se puede entender la continencia como esperanza.

Y como yo supiese -dice uno- que ninguno puede ser continente si Dios no se lo da, entendí que también esto mismo era parte de la sabiduría, conocer de quién es este don. Por la continencia, en efecto, somos unidos y reducidos a la unidad, de la que nos habíamos apartado, derramándonos en muchas cosas. Porque menos te ama quien ama algo contigo y no lo ama por ti. ¡Oh amor que siempre ardes y nunca te extingues! Caridad, Dios mío, enciéndeme. ¿Mandas la continencia? Da lo que mandas y manda lo que quieras (*Confesiones* VIII. 19. 40)²⁴³.

Por tanto, el amor se revela en la disposición de concebir a la realidad desde el ser origen de las armonías eternas, y la realidad de ser revela su presencia mediante la modulación. Es allí donde radica la vida feliz, en el gozo de Dios: en el mismo ser, moviéndose. Sería una actividad, que se convierte en el criterio por excelencia, pues “no hay relativismo cristiano: la caridad es un principio de vida absoluto”²⁴⁴. Solo desde allí puede entenderse como gracia; ...pues nadie que obra contra su voluntad obra bien, aun cuando siendo bueno lo que hace” (*Confesiones* I. 12. 19).

3.3 La forma y su relación con la modulación en el lenguaje

Forma es la palabra clave en los trabajos tempranos de Agustín y es la que usa para describir qué es lo que saca a las cosas de la nada y les da existencia. En ese sentido, aquello que carezca de forma dejará de existir. Además, mientras algo se vuelve hacia la forma divina y recibe existencia o forma, más bello es; mientras más se aleja de aquella forma divina más pierde existencia y más feo es. Como lo muestra en *De immortalitate animae*: es la forma (*especie*) lo que le da al cuerpo su ser, si el cuerpo es más formado es más bello (*pulchrius*) y si es menos formado es más feo y deforme (*deformius*) (8.13). Y todo lo bueno es de Dios o deriva de Dios (*De vera religione* 19. 37). Por tanto, la forma es una categoría ontológica que no solo refiere a una forma exterior o apariencia, sino a la existencia misma y al Ser.

Por otro lado, en el *De libero arbitrio*, establece una relación entre el número y la forma:

Lo que sea que te deleite en los objetos corpóreos y te atrae por apelación a los sentidos del cuerpo, puedes ver que está gobernado por el número (o *forma*), y cuando preguntas cómo es posible eso, volverás a retomar a tu mente en el interior, y sabrás que tu no

²⁴³ Se ha dispuesto el escrito de tal manera de que se puede apreciar la poética envuelta es él al verse la posibilidad de una composición en verso.

²⁴⁴ Bacigalupo 2011: 32.

podrías ni aprobar ni desaprobar al sentido a menos que tu tengas dentro de ti, como lo está, leyes de lo bello por las cuales tu juzgas todas las bellas cosas que tu percibes en el mundo. Contempla el cielo, la tierra, el mar; todo lo que es luminoso en ellos o sobre ellos; todo lo que se arrastra o vuela o nada; todos tienen formas porque todos tienen número...Examina la belleza de la forma corporal y tú encontrarás que todo está en su lugar por el número. Examina la belleza del movimiento corporal y tú encontrarás todo en su adecuado tiempo por el número...Quita al número y no habrá nada” (*De libero arbitrio* II. 16. 41).

El número, pues, se encuentra en la ley interior. De esa forma se puede pensar, como lo hace Harrison, en intercambiar la palabra forma por número como si tuvieran la misma categoría o estatus, pues la palabra forma también se describe como número²⁴⁵. Esta forma indica la presencia del ser que conforma o informa desde lo eterno lo que es en el tiempo. Asimismo, en el *De moribus*, Agustín muestra en su orden de escritura la prioridad del número en la forma.

Ahora, las cosas que tienden hacia la existencia tienden hacia el orden y, consiguiendo el orden ellas consiguen la existencia, en la medida en que sea posible para una creatura... la existencia no es nada más que ser uno. Entonces, hasta el punto en que algo adquiera unidad, existe. Pues uniformidad y armonía son los efectos de la unidad, y por estos componentes las cosas existen en la medida en que ellas tienen existencia [...]. Este arreglo es la causa de la existencia, el desorden de la no existencia (*De moribus* 6. 8; *De vera religione* 63).

Esto es, la existencia es constituida por la unidad que conforma el número y, con ello, la medida. Ahora, el hecho de que algo adquiera unidad, significa que se mueve hacia ello, es decir, hacia adquirirla. Lo que supone un proceso y un tiempo. Por lo que una especie de unidad no estaría desde el principio, sino que sería el resultado de aquella existencia. Entonces, la unidad misma confiere existencia en cierta medida, pero la existencia misma es la que fundamenta el propio existir. Por lo que, el fundamento de la existencia no sería la unidad en última instancia, aunque ella es necesaria, sino que lo sería la concordia por el hecho de haber sido hecho por quien es la cabeza de toda concordia (*De vera religione* 21); es decir, por el ser.

Ahora bien, la modulación, que tiene la medida por excelencia de los tiempos, forma, desde la unidad del número, los versos que son los trazos que refieren al ser en su existir en el mismo

²⁴⁵ Harrison 2006: 161

tiempo. En ellos se mueve la existencia, pues la modulación por el número informa²⁴⁶ el lenguaje. Por tanto, la música en la modulación del lenguaje, que conlleva el número, constituye la forma que compone la realidad en la posibilidad del lenguaje.

De esa manera, la forma no sería simplemente una idea o un conocimiento que pueda ser concebido por el intelecto humano sin movimiento, sino que es algo con un inherente movimiento anterior y que reside en la indeterminación de la voluntad; es decir existe en ella un dinamismo que no es simplemente completado en el acto de hacerse conocido, sino más bien en el acto de formar (*formare*). Es en ese sentido que la modulación da forma y va dando forma a través de los números en la palabra, la cual hace confluir en su discurso la tensión a lo uno desde su modulación temporal. Pues la potencia y fuerza de los números se muestra en el hecho de que suene agradablemente el verso bien escandido:

y arranque armonías a las cuerdas del arpa, y se permita, en cambio, que su vida y su propia alma se deslicen por caminos tortuosos y que de un estrépito discordante porque la dominan las pasiones carnales y los versos...la unidad no la percibimos por los sentidos del cuerpo, tampoco percibimos por ellos número alguno, de aquellos, digo que intuimos por la inteligencia, porque ninguno de ellos hay que no tome su nombre del número de seres que contiene la unidad, cuya intuición no tiene lugar por los sentidos del cuerpo (*De libero arbitrio* II. 8. 23).

Es ahí, en la tensión de la modulación entre el silencio y el discurso que se forma el camino hacia la realidad de ser. La razón y la pasión, la sensibilidad y la inteligibilidad confluyen en un ritmo temporal que necesita de lo eterno para su conformación desde la memoria, pasando por el conocimiento y la voluntad. La palabra es signo real de mediación en la modulación que expresa en el tiempo la eternidad. En el movimiento del número en el tiempo está la modulación donde el ser se despliega. Es por ello que, en *De musica* Agustín dice: “¿De dónde es que las cosas vienen, si no de la más alta y eterna regla de los números, semejanza, igualdad y orden? Y si tú extraes todo esto de la tierra, no habría nada. Y por ello Dios todopoderoso hizo la tierra, y la tierra fue hecha de la nada” (*De musica* VI. 17. 57). En ese sentido, aquellos números permiten conformar la forma, traerla, configurarla al concordar ello con el número y el tiempo. Así:

La armonía comienza por la unidad y es bella gracias a la igualdad y a la simetría y se une por el orden. Por esta razón, todo el que afirma que no hay naturaleza alguna que,

²⁴⁶ Expresa forma.

para ser lo que es, no desee la unidad y que se esfuerce en ser igual a sí misma, en la medida de su posibilidad, y que guarde su orden propio, sea en lugares o tiempos, o mantenga su propia conservación en un cuerpo que le sirve de equilibrio, debe afirmar también que todo lo que existe, y en la medida que existe, ha sido hecho y fundamentado por un Principio Único, por medio de la belleza, que es igual y semejante a las riquezas de su bondad, por la cual el Uno y el (otro) Uno que procede del Uno están unidos por una, por así decirlo, muy *cara* caridad (*De musica* VI. 17. 56)²⁴⁷.

Entonces, como dice Harrison, la existencia es constituida por la forma, y la forma por la belleza. Todo lo que es, y que es en virtud de su posesión de forma, es bello²⁴⁸. La relación entre el número y la belleza se muestra cuando incluso son usados como sinónimos por Agustín; pues “el hombre solo ama lo que es bello, y lo que evoca su amor y deleite es la presencia del número” (*De musica* VI. 13. 38). De la misma manera que en el *De Ordine* dice que “nada complace al hombre como la belleza; y en la belleza el diseño, y en el diseño las dimensiones y en las dimensiones, el número” (*De Ordine* 11. 42). Pero más aún, la belleza constituye lo hecho en fundamento de la caridad. El amor en última instancia es el fundamento de la existencia y del uno. O por lo menos de la existencia plena, pues el uno lo sería en orden a la existencia numérica, que no es suficiente para el sobrecogimiento del Ser.

Entonces, es con la relación del número con el Ser que desde el lenguaje interior hacia el lenguaje exterior se puede pensar en la unión y despliegue del Ser en la belleza de la palabra. Y en ese sentido, se debe comprender a la analogía²⁴⁹. Pues desde allí, la creación se constituye de forma lingüística con signos cuyo significado se va formando con los números desde las armonías eternas que iluminan la modulación temporal de forma análoga. Entonces, el verso:

Deus creator omnium
(Dios, creador de todas las cosas),

no sólo produce encanto sumo a los oídos por la armonía de su sonido, sino mucho más al alma por la exactitud y la verdad de su afirmación. Esto quiere decir que el alma llega a estar en la verdad en el moverse por las armonías que conforman su actividad. Vive la verdad en una suerte

²⁴⁷ ...debet fateri ab uno principio pe aequalem illi ac similem speciem divitiis bonitatis eius, qua inter se unum et de uno unum carissima, ut ita dicam, caritate uinguntur, omnia facta esse atque condita quaecumque sunt, in quantumcumque sunt (*De musica* VI. 17. 56).

²⁴⁸ Harrison 2006: 107.

²⁴⁹ Parodi 2011: 88.

de acontecimiento que acoge el advenimiento del ser. Así, la modulación, concepto central de este trabajo, es descrita por Agustín en la labor del artista, quien, por medio de las armonías racionales que hay en su arte, puede producir las armonías sensibles contenidas en su potencia habitual y mueve, por las armonías sensibles, los *números proferidos*, con los que pone en acción sus miembros y a los que conciernen los intervalos de los tiempos, y por estas últimas armonías puede a su vez configurar de la madera unas formas visibles, las cuales son armoniosas por su simetría espacial. De esa forma es más bien el ser, a partir de las armonías eternas, quien crea las cosas de la nada. Por ello, el Dios de Agustín, que es el Ser, Uno y Trino, se parece más bien a un artista, a un poeta que, ama su obra maestra desde su eterna voluntad. Por tanto, la Trinidad es la realidad artístico musical fundamental desde donde surgen, nacen y yacen las realidades creadas:

¿De dónde viene, por tanto, esta medida de progresión de uno a cuatro? ¿Y de dónde también la igualdad de las partes que se halla en la longitud, en la anchura y en la altura? ¿De dónde una cierta *correlación* (pues así prefiero yo llamar la analogía) para que la anchura tenga respecto a la longitud la misma proporción que la longitud tiene respecto al punto indivisible y la altura con relación a la anchura? ¿De dónde, te ruego yo, viene todo eso sino de aquel soberano y eterno Principio de las Armonías, y de la semejanza, y de la igualdad, y del orden? (*De musica* VI. 17. 57).

Es desde en el principio supremo donde yacen las armonías eternas y, con la analogía, que es una proporción, es decir, una correlación numérica en donde entraría la razón, se podría hallar el signo de la igualdad, a la vez que toda analogía hecha tiene la fundación principal de estimular la búsqueda de analogías ulteriores, por lo que no habría un punto definitivo que represente la igualdad y la identidad absoluta²⁵⁰. Desde donde se reflejaría el infinito eterno del ser. Desde esa concepción, el pensamiento de Agustín es musical, pues es en el proceso mismo de búsqueda que es modulación. Nunca está quieto, siempre en devenir, en camino, lo que conlleva el movimiento en el tiempo: pasado, presente y futuro; pero que paradójicamente anhela lo eterno e igual. Así, es un pensamiento no sistemático que refleja la improvisación musical en su mismo fundamento, y donde “el transcurrir es la condición metafísica y existencial de las cosas...”²⁵¹ muestra el fondo necesario para su ser, que es el ritmo del tiempo.

²⁵⁰ Parodi 2011: 37.

²⁵¹ Idem. 8.

Con todo ello, entonces, la Trinidad aparece como el ritmo de fondo, la estructura que soporta todo lo creado. En ese sentido, es la articulación en el tiempo: si el tiempo es lo necesario para que las creaturas existan, entonces la Trinidad sería aquello que mide y desde donde se miden los tiempos y sobre cuyo tiempo se forman los ritmos²⁵². Es en este punto, al final del Capítulo VI del *De musica* que Agustín comprende y muestra que Dios, Uno y Trino, es el fundamento de la música, del tiempo y de las cosas. De esa manera:

Todas estas cosas, que enumeramos con ayuda de la sensible percepción de nuestro cuerpo, no pueden adquirir ni conservar las armonías locales que parecen estar en un modo de ser estable sino gracias a otras armonías temporales que les preceden, ocultas y en silencio, y están dentro del movimiento. Asimismo, a estas armonías, activas en los intervalos ordenados de los tiempos, precede y regula el movimiento vital, que obedece al Señor de todas las cosas, no porque tiene ya en sí ordenados los intervalos temporales de sus armonías, sino gracias a una potencia que gobierna los tiempos (*De musica* VI. 17. 58).

Esta potencia que gobierna los tiempos, gobierna la forma de la modulación que es capaz de atraer a los seres hacia más allá de sí misma. En ese sentido, la belleza de la realidad creada se expresa y mueve con la modulación que está en el transcurrir sobre los ritmos en el tiempo, formando una alabanza a Dios. Alabanza que, desde la piedad, permite acoger la sabiduría que adviene sin ser codiciada, y ni siquiera buscada, sino otorgada:

Entonces, aquel que emprende hacia la sabiduría, contemplando y considerando todo el universo creado, encuentra a la sabiduría apareciendo ante él grácilmente en su camino y encontrándolo en cada objeto y providencia; y su entusiasmo de seguir en ese camino es mayor porque ve que el camino es provisto de belleza por la sabiduría que desea alcanzar (*De vera religione* II. 17. 45).

Es así que el ser aparece en gracia, el cual también es providencia, aquella providencia personificada como Sabiduría, que habla a los hombres de diversas formas y aparece ante ellos y los deleita, atrae e inspira su amor²⁵³. Es en ese sentido y aspecto que se revela la verdad a los hombres y que Agustín expresa con aquel sentimiento de ser encontrado por la sabiduría, de poder amarla sin tenerla, y de arrepentirse al no haberla gozado antes. Sentimiento que, además

²⁵² Parodi 2011: 8.

²⁵³ Harrison 2006: 109.

es una *afección (pathos)* que no puede ser expresada a menos que sea con estos versos, tal vez los más bellos del poeta de Cristo:

¡Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé!
Y he aquí que tú estabas dentro de mí y yo fuera,
y por fuera te buscaba; y deforme como era,
me lanzaba sobre estas cosas hermosas que tú creaste.
Tú estabas conmigo, mas yo no lo estaba contigo.
Reteníanme lejos de ti aquellas cosas que, si no estuviesen en ti, no serían.
Llamaste y clamaste, y rompiste mi sordera;
brillaste y resplandeciste, y fugaste mi ceguera;
exhalaste tu perfume y respiré, y suspiro por ti; gusté de ti,
y siento hambre y sed; me tocaste, y abrasame en tu paz.

¡Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi!
Et ecce intus eras et ego foris, et ibi te quaerebam et in ista formosa,
quae fecisti, deformis irruebam. Mecum eras, et tecum non eram.
Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent.
Vocavisti et clamasti et rupisti surditatem meam, coruscasti, splenduisti
et fugasti caecitatem meam, fraglasti, et duxi spiritum et anhelum tibi,
gustavi et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam.

Estos versos comprenden tanto a la música como al tiempo y al significado, generando no solo pensamiento sino emoción desde una emoción y un pensamiento. Y con ello, nos permiten entrar en la dimensión de la realidad del ser. Pues los versos son el modo de la analogía al mostrar el dinamismo en el tiempo del deseo de unión de la voluntad al intentar expresar aquello que no puede verse; pero que, en su conjunto, permanecen como un reflejo de la eternidad. ¿No es aquella realidad de ser en la que Agustín entra cuando llora a las puertas del templo? Que reflejada por la piedad asume una dimensión espiritual totalmente real en Milán:

¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos,
fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia,
que dulcemente cantaba!
Penetraban aquellas voces mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón,
con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas,
y me iba bien con ellas (Confesiones IX. 6. 7).

Por tanto, con estos versos, se comprende en qué sentido es mejor aquel que quiere aquello que del ser oyere, y cómo es que se oye por medio del lenguaje. Las palabras tienen una conexión fundamental con la música. La cual vincula y permite entrar en aquel ser, en esa especie de dimensión, de realidad que no solo es *res*, sino realidad siendo, y siendo más allá de lo puramente material, y mental, de lo estático; y permite la realidad del Ser en el movimiento del pensamiento, en la música de la palabra. Pues la palabra nos eleva, hace posible aquella interiorización, que lleva, que guía. Al ser Dios la fuente de toda inspiración poética, de todo movimiento en el alma, es en dicha inspiración que se manifiesta el discurso del *éntheos* (endiosado) y sobre ella es que yace el pensamiento y el discurso en la armonía de las leyes eternas lo que supone entrar de cierta forma en el ser eterno. Y, no obstante, no es cualquier palabra sino aquellas versadas con los ritmos de Dios, tocadas y forjadas por la caridad donde no hay vanidad ni ego sino solo gratuidad. Solo así, el alma toda entera podría acoger y permitir que el ser se una a ella y la posea; pues el endiosado (*éntheos*) no quiere reconocimiento ni aplausos sino entrar en el ser y estar con y en él.

3.4 El artista eterno

Las *Confesiones* son eso y más. No solo confiesan sino alaban, por ello también son un canto. Un canto a Dios, un canto con Dios y a través de Dios. Agustín, en ellas, expresa la travesía de su conversión. En ese sentido, su confesión es el medio para elevar todo el lenguaje, todo lo que se tiene que mostrar y todas las palabras con las que se pueden mostrar²⁵⁴. Y lo hace como hemos visto con pasión y locura poética; que a la vez se constituye en la razón de las armonías, es decir, con música.

¿Quién es, pues, este Dios a quien Agustín alaba? En principio es el ser *simpliciter*, sin más; absolutamente, el creador. Y por medido del ser todo lo creado recibe su existencia. Entonces, la forma de existencia no es una imitación de la Forma divina o una manifestación del Uno, sino que es dada por Dios mismo. Así, gracias a este Dios todo es:

He aquí que existen el cielo y la tierra, y claman que han sido hechos, porque se mudan y cambian. Todo, en efecto, lo que no es hecho, y, sin embargo, existe, no puede contener nada que no fuese ya antes, en lo cual consiste mudarse y variar. Claman también que no se han hecho a sí mismos: *Por eso somos, porque hemos sido hechos; no éramos antes de que existiéramos, para poder hacernos a nosotros mismos.* Y la voz

²⁵⁴ Alegría 1985: 14.

de los que así decían era la voz de la evidencia. Tú eres, Señor, quien los hiciste; tú que eres hermoso, por lo que ellos son hermosos; tú que eres bueno, por lo que ellos son buenos; tú que eres Ser, por lo que ellos son. Pero ni son de tal modo hermosos ni de tal modo buenos ni de tal modo ser como lo eres tú, su Creador, en cuya comparación ni son hermosos ni son buenos ni tienen ser. Conocemos esto; gracias te sean dadas; mas nuestra ciencia, comparada con tu ciencia, es una ignorancia (*Confesiones XI. 4. 6*).

En ese sentido, el Ser permanecería en lo creado que posee no solo la materia sino la mutabilidad. Ahora, el Ser en lo creado ciertamente es atemporal, pero su atemporalidad no es una propiedad esencial sino contingente (*Confesiones 12. 15 quamvis mutabile, tamen non mutatem*). Confinando así la eternidad solo a Dios, donde Ser y Ser eterno son lo mismo (*Confesiones 12. 18: omne mutabile aeternum non est*). Por tanto, el Ser precede al conocer, por ello las cosas en la mente de Dios tienen una realidad primaria y evidente (*Gen. ad. Litt. 4.39- 5. 11*)

De esa manera, para Agustín, Dios es el Ser inteligible supremo, la verdadera realidad inteligible, inmutable y simple que no podría ser alcanzada por nuestra materia ni por nuestra alma que, a pesar de ser inteligible, no es ni inmutable ni simple (*De Trinitate VIII. 2*). Lo que deriva en que el hombre no podría mirar sobre la verdad misma de la creación, pues ella está más allá. Solo puede conocer de Dios lo que él nos revele a través de su Verbo. De esa forma, Dios no es una verdad que pueda ser objeto de nuestro conocimiento de la misma manera que cualquier otra verdad. Y por ello se requiere de un tipo de conocimiento propio de Dios mismo. Viéndolo así, Dios sería la luz percibida en el corazón, metáfora que vislumbra la inseparabilidad entre la visión y el amor. En ese sentido:

Dios es verdad como él es el más alto bien, lo que significa que él puede ser conocido o visto solo en la medida que sea amado. Así debemos amar a Dios, no este o ese bien sino al bien mismo, y debemos buscar el bien del alma, no el bien que puede ponerse sobre el pensamiento sino el bien que puede adherirse en el amor, y ¿qué es esto sino Dios? (*De Trinitate VIII. 4*)²⁵⁵.

Además, Dios es substancia; pues dice: no hay por lo menos ninguna duda de que Dios es substancia, o quizás una mejor palabra sería ser; lo que justamente los griegos llamaban οὐσία (*Deus est tamen sine dubitatione substantia vel si melius hoc appellatur essentia, quam graeci ousía vocant*). Y puesto que es substancia, es posible pensar en la Trinidad. Luego, la Trinidad

²⁵⁵ Sic amandus est deus, non hoc et illud bonum, sed ipsum bonum; quaerendum enim bonum animae, non cui superuolitet uidicando, vel cui haereat amando, et quid hoc nisi deus?

es una substancia y tres personas. De esa manera, lo que no cambia en Dios es la esencia (οὐσία) y es una; lo que son tres son las substancias (ὕποστάσεις)²⁵⁶. Asimismo, en el *Diversis quaestionibus*, Agustín indentifica a las ideas con la *forma* o apariencia (*Ideas igitur latine possumus vel formas vel species dicere*). El latín para *forma*, *forma* o *species*, es derivado del término usado para designar belleza, *formosus* o *speciosus*. Esto se ve reflejado claramente en el *De Vera religione* cuando se refiere a Dios como la informada forma y la más hermosa de todas (*forma infabricata atque omnium formosissima*). Y además dice que es la forma y la especie las que hacen que algo sea bello.²⁵⁷ Sin embargo, la palabra es la que está referida propiamente como forma: *Species quae proprie Filio tribuitur* (Ep. 24; Cf. *De musica* 6.17.56; *De Divina quaestione* 83.23). Y ella es el Hijo, lo más hermoso de todo lo bello: *omne pulchrum* (*De Divina Quaestione* 83. 23), quien ha sido engendrado y no creado (*De Vera religione* 28; *De libero arbitrio* 1.5); y es coeterno y consustancial con la Suprema Forma. Y que es por ello capaz de revelarla sin ambigüedad al hombre (Cf. *De Vera religione* 66.80). Es así que Cristo es la palabra creadora, el Principio del Génesis 1;1 y en Juan 1;1, como uno de la Trinidad en la que y por la que todo fue hecho cuando Dios dijo:²⁵⁸ Hagamos al hombre a nuestra imagen.

Pero aún más, Agustín describe a Dios como *Summus modus* (*De Natura Boni* 12) o *mensura sine mensura* (*De Gen. ad Litt.* IV.4.8). De esa manera, es la fuente de la medida en el alma humana: *modus animi* (*De Beata Vita* 33). Dicha medida divina se muestra a sí misma en la acción ética y en la bondad (*De Beata Vita* 31). Pues modestia viene de *modus* y temperancia de *temperies*. En ese sentido, la moderación (*modus*) así como la virtud y la posesión de Dios son indivisibles (inseparables) porque Dios es la Suprema medida. Y, por otro lado, *modus* es elección, con lo que participaría en la misma definición de *Summus modus* la voluntad autodeterminada.

Es desde aquella definición que el ser se relaciona con la música que, a su vez, se define como *scientia bene modulandi*. Y como modulación (*modulatio*) viene de *modus*, entonces en cierto sentido, son lo mismo. Por tanto, Dios es la Suprema modulación, que revela la palabra modulada y que es por ella que se puede entrar en la realidad Divina; pues al ser Dios *Modus* entramos en la presencia, en el ser de Dios al modular. La realidad adquiere una especie de realidad verdadera en el acto de modular: *actus modulandi* que posibilita la presencia divina, y con ello la fruición. En ese sentido, podría decirse que no es necesario salir del mundo o abandonar toda apariencia para llegar a ver o estar en la realidad verdadera, sino que la realidad

²⁵⁶ Gioia 2008: 154-155.

²⁵⁷ Harrison 2006: 107.

²⁵⁸ Idem. 109.

es posible de ser constituida y vivida al establecer la modulación apropiada en la palabra. El ser se puede mostrar de una forma más completa a través de la palabra y de la música expresadas en conjunto y no por separado, es decir parcialmente.

Este mostrar en la palabra, conlleva música por medio del lenguaje al ser constituido por las armonías eternas, como se vio anteriormente. Es así que, el lenguaje se constituye desde el ritmo y este a su vez desde la unidad:

El ritmo llega a ser a partir de la unidad; y es bello por la igualdad y la similitud, y se establece a partir del orden. Por consiguiente, cualquiera admitiría que no hay ninguna naturaleza que, para ser lo que es, no tienda a la unidad, no busque permanecer idéntica a sí misma en cuanto le sea posible y mantenga el propio orden o en el espacio, o en el tiempo, o en el cuerpo con cierto equilibrio. Es necesario incluso admitir que, de un solo principio, por otro igual a él y simular en cuanto a su divina bondad, mediante la cual en la caridad más grande se unen entre sí y constituyen uno y son uno de uno todas las cosas, cualesquiera sean y por grandes que sean han sido hechas y fundadas (*De musica* VI. 17. 56)²⁵⁹.

El sentido de la unidad se debe tomar de acuerdo con Quintiliano quien toma a la unidad como el principio de la armonía. Noción que ya se encontraba en el primer pitagorismo como uno de los términos de la dualidad Uno-Múltiple, Límite-Ilimitado. Y que, además, se encuentra también en Platón (*Filebo* 23d). Desde allí el concepto de *Lógos* se entiende como una fuerza que reúne y está vinculado en sus orígenes al concepto de armonía. Es por ello que el *Lógos* de Heráclito es “armonía invisible más fuerte que la sensible (Fr. 54). Este sentido de la unidad acaece desde el recuerdo de que, para Quintiliano, el Demiurgo trató de armonizar el mundo visible con las artes invisibles y fabricó de forma perfecta cada alma con las razones de la armonía; proporcionó las potencias de la idea a las realidades formadas y armonizó y ordenó todas las cosas, lo que refleja semejanza entre todos los entes que son²⁶⁰.

Por ello, la creación de la materia de la nada indica que todo lo que es, es de Dios, y nunca será nada. El darle forma es lo que permite a la materia salir de la nada. Así todo lo que es participa también del ser en la forma, el orden y la unidad. El primer estadio es ontológico, el segundo

²⁵⁹ Numerus autem et ab uno incipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur. Quamobrem quisquis fatetur nullam esse naturam, quae non ut sit quidquid est, appetat unitatem, sui que similis in quantum potest esse conetur atque ordinem proprium vel locis vel temporibus, vel in corpore quodam libere valentem speciem divitiis bonitatis eius, qua inter se unum et de uno unum carissima, ut ita duam, caritate iunguntur, Omnia facta esse atque condita quaecumque sunt, in quantum amque sunt.

²⁶⁰ *Sobre la música* I, 3-10.

además es ético, porque define no solo lo que la criatura es, sino su relación con Dios²⁶¹. Y el tercero apunta sobre los nombres de una realidad, es decir, al lenguaje como formador y constituyente de realidad.

Ahora bien, siendo Dios el Ser creador, Agustín dice que la razón de crear es su bondad misma: “Por la plenitud de tu bondad, en efecto, subsiste tu creación, para que no faltara un bien que a ti en nada te beneficia, y que, sin embargo, tú podías hacer, al no provenir de tu misma sustancia, ni ser igual a ti” (*Confesiones* XVII. 2. 3). No por beneficio de él, entonces, sino por el beneficio de la criatura, pues si no fuera creada, no existiría cosa que para cualquiera debe ser algo bueno, a no ser que se piense que la existencia es despreciable, en cuyo caso debería acabar con la suya. Y, con ello, tal vez, Dios, solo quiere lo bueno, pues “vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho” (*Gén.* 1; 31). En ese sentido, lo creado es en vistas a lo bueno; pues buscaría crear una imagen suya. Así, la acción de crear busca la bondad por sí misma, y la imagen de la bondad no podría darse desde la ausencia de libertad.

Es así que, además, Dios crea por su voluntad infinita, desde donde nada lo coacciona ni limita ni la materia ni el tiempo, pues lo limitara alguno de ello, no sería libre su infinita voluntad. Es el autor que llama a la vida a su obra, que la informa y la conforma, no por un beneficio a costa de su imagen sino porque quiere; y quiere que su imagen misma, con su propio nombre, exista y exista libre. Como lo expresa Jeremías: “Antes de haberte formado yo en el vientre, te conocía, y antes que nacieses, te tenía consagrado: yo, profeta de las naciones te constituí” (*Jeremías* 1; 5). Sobre ello nos dice Agustín que la elección libre de Dios de crear el universo es precedida conceptualmente sobre posibilidades alternativas. Así, Dios creó al mundo, porque es bueno, pero su bondad pudo haber adoptado otras formas. El mundo existe porque Dios lo quiso, pero no hay una última respuesta a la pregunta del por qué lo quiso, en ese sentido la voluntad divina es la última instancia de autodeterminación para su acción. La cual además es de cierta forma²⁶². Y no obstante Dios no creó el mundo de manera fortuita sino por su razón divina.

Así, como tampoco creó el mundo en tiempo alguno, sino que creó el tiempo y anterior a Él no hubo tiempo alguno (*De Civitate Dei* XI. 6). De esa forma, el acto de crear no pudo ser un evento temporal ni estar precedido de la deliberación. Por tal, fue un acto eterno, es decir, no temporal. Y, sin embargo, los objetos que Dios creó para iniciar el tiempo tienen que haber sido creados en estado de movimiento o cambio²⁶³.

²⁶¹ Harrison 2006: 86.

²⁶² Stump 2001: 109.

²⁶³ Mathews 2006: 145.

Y entonces, ¿desde dónde crea Dios? Desde fuera del tiempo, pues “antes que Dios hiciese el cielo y la tierra, no había nada” (*Confesiones* XI. 12. 14). Es decir, con el acto de la creación Dios también crea el tiempo (*Confesiones* XI. 13. 15). Acto que fue hecho desde su Palabra Suprema, que es su Forma (*De Gen ad Litt* I 2, 6-5. 11); pues ahí estaba la “Sabiduría de Dios, por la cual fueron hechas todas las cosas...” (*De Civitate Dei* XI. 4. 2). Dios crea también el tiempo con las condiciones de cambio y movimiento. Lo cual es evidente por la mutabilidad y movilidad. De esa forma se entiende que:

Sin duda, no fue hecho el mundo en el tiempo, sino con el tiempo. Lo que efectivamente se hace en el tiempo se hace después de algún tiempo y antes de otro, después de lo que es pasado y antes de lo que es futuro; y no podrá haber nada pasado, puesto que no habría criatura alguna por cuyos movimientos mudables se realizase el tiempo (*De Civitate Dei* XI. 6).

Es así que, el acto de creación es un acto eterno en el sentido de que no es temporal sino fuera de Él desde el Verbo coeterno. El acto creador supone traer a la existencia algo desde la nada. Y si es traído a la existencia, entonces ha tenido que ser concebido y pensado primero.

Desde esa perspectiva, Agustín no comparte totalmente el esquema de la emanación neoplatónica sino el de la creación de la nada en donde no existe una materia preexistente. Y, por tanto, no habría continuidad entre el Ser y el ser creado, sino que serían dos sustancias totalmente separadas por un abismo ontológico radical. Es decir, con la *creatio ex nihilo* se crea una brecha ontológica entre la creación y el creador. De un lado, lo corpóreo y material en el tiempo que carga con la forma; y, por otro, al creador mismo. Lo que supone uno de los mayores problemas de la noción de creación, dado que surge la pregunta ¿cómo se relacionaría el Ser eterno increado con el ser temporal creado? Y aún más, al crearse el mundo también se crea la nada, pues fue Dios quien creó la nada que marca la tensión física y temporal del caos a las formas corpóreas mutables²⁶⁴; y que posibilita la mutabilidad de la materia en tanto se mueve hacia la forma. Allí es que se halla el transcurrir del tiempo terrenal. (*Confesiones* XII. 12 .8. 8). Y, al haber un vacío entre el ser creado y el ser no creado, es posible que se divida el ser Inteligible de sí mismo²⁶⁵. Dios no solo da forma que es belleza, sino la capacidad de recibirla (*De Fide et Symbolo* 2). Esto es, que Dios crea, y luego mantiene la obra proveyéndola de ser.

²⁶⁴ Nightingale 2011: 11.

²⁶⁵ Mann 2014: 201.

Así, la belleza en la creación no es puesta de lado al modo de un engaño seductor, sino que es más bien como la obra de un artista divino que se muestra a través de aquella²⁶⁶.

Ahora bien, con todo, al ser la nada también creada, es la propia condición que posibilitó la existencia de todas las cosas. Puesto que Dios se aparta para crear algo distinto de sí mismo, creando la nada y posibilitando la materia fuera de sí mismo, Agustín sería quien muestre la existencia de la nada desde su sentido de incompletitud, puesto que todo aquello que no es el Ser, en realidad, no es verdaderamente, sino ser creado en cuyo más hondo lugar de su existencia se encuentra el vacío. El cual incluso daría paso a la explicación del mal a partir del libre albedrío.

Desde la música se podría entender a esta nada desde el silencio, que, a su vez, posibilita el ritmo. En ese sentido, el universo se inclina hacia la nada, pues no se basta a sí mismo; y a cada instante es salvado del no-ser por el Ser: Nada significa que nada se hace sin que la existencia y el movimiento sean subsistidos por el ser infinito²⁶⁷. Por ello, la gracia es parte de lo que define a la relación del Creador con la creatura. La creación es por gracia, y se mantiene por gracia. Por tanto, la nada no sería simplemente el no ser sino una característica constitutiva de la realidad creada, y ninguna de las cosas que los sentidos nos revelen puede permanecer incambiante por un solo instante, todo cambia, fluye, se va, y no es presente; lo que en ese sentido sería no ser (Ep. 2. 386). Y, sin embargo, todo cuanto ha sido creado es de alguna manera, es decir, existe, aunque no de la misma forma eterna que el Ser, sino en el tiempo. Así, para que exista lo creado, el Ser entrega la forma a la creación, y ésta la recibe en su temporalidad mutable.

Es así que, la presente tesis ha pretendido, pues, enfrentar aquel problema con el concepto de modulación, con el que es posible imaginar una especie de unión con el ser en la modulación que permite la posibilidad de entrar en el Ser. En ese sentido, la modulación podría ayudar a entender que el vacío ontológico infinito entre Dios y su creación es a su vez sorteado desde el mismo ser eterno en la modulación a partir de las armonías eternas.

Por otro lado, Agustín sí comparte la idea de trascendencia, eternidad e inmutabilidad de lo divino con los esquemas neoplatónicos del lenguaje de la forma. En el *De diversis quaestionibus* adopta la teoría de los neoplatónicos en donde las Ideas no están en un reino separado, sino que forman parte de la mente Divina y su presencia en el hombre es de imitación o semejanza. Y aquella presencia es posible por participación.

²⁶⁶ Harrison 2006: 136.

²⁶⁷ Gilson 1982: 81.

Hay uno Bueno que es bueno supremamente y en él mismo, y no por participación de algún bien, sino por su propia naturaleza y esencia; y otro bueno que es bueno por participación, y por tener algo conferido (*De las costumbres de la Iglesia y de las costumbres de los Maniqueos* .2. 4. 6)

Así, la bondad en el hombre es un regalo, algo que recibe al volverse hacia Dios. En ese sentido, no es algo que consigue por su propio esfuerzo solamente sino algo que se le da: “Una cosa no puede ser buena por naturaleza cuando se habla de haber sido hecha, que muestra que la bondad es recibida” (Harrison 2006: 105). Y por ello, el hombre es capaz de vivir la revelación del ser no solo en un nivel ontológico, sino personal, especialmente con la encarnación²⁶⁸.

Pero, entonces ¿cómo es que Dios hizo el cielo y la tierra? ¿Cómo fueron hechas todas las cosas? (*Gen.* 1; 1) Responde Agustín que han sido hechos, porque cambian, y porque no se han hecho a sí mismos (*Confesiones* XI. 4. 6). Esto señala al cambio como el signo por el cual se debe pensar que las cosas deben haber sido hechas. Y el cambio supone, a la vez, al tiempo. En ese sentido, las cosas han sido hechas con el tiempo o, mejor dicho, para el tiempo; pues no se hicieron en ningún tiempo. En el *De Gen. ad Litt.* Agustín cita al libro de la Sabiduría 11; 2 que dice: *Omnia in mensura, numero et pondere disposisti* (IV. 3. 7). Es decir que todas las cosas fueron hechas en medida, número y peso. Esta triada, da la estructura trinitaria en la que se muestra el pensamiento de Agustín entorno a la revelación de la creación y su belleza. Es decir, constituyen la unidad de la existencia bajo la cual está el ser y yacen en la base de la metafísica y estética agustiniana. Así, medida, número y peso vienen de Dios de quien toda unidad viene²⁶⁹.

Y aún más, la medida, el número y el peso mientras pertenecen a Dios de forma suprema e inmutable son también aquellas cualidades por las que Él es susceptible de ser visto (*De Trinitate* VI. 10. 12; XV 2. 3). Ahora bien, la belleza que refleja la creación sería la imagen y signo del ser, pues Dios imprime en las creaturas la marca propia de su esencia en su donación de ser intrínsecamente conforme a la medida, número y al peso. En ese sentido lo creado es, en la medida de que participa de su creador²⁷⁰. De esa manera, la medida, el número y el peso son la forma de la realidad conlleva una realización como la forma del Dios trinitario. Así:

Entonces, todas estas cosas que han sido hechas por el arte divino, muestran en ellas una cierta unidad (*unitatem*), y forma (*speciem*) y orden (*ordinem*)...Cuando entonces

²⁶⁸ Harrison 2006: 106.

²⁶⁹ Idem. 109.

²⁷⁰ Harrison 2006: 110.

consideramos al creador, que es entendido por las cosas que son hechas (*Rom I; 20*) debemos entender la Trinidad de quien aparecen trazos (*vestigium*) en la criatura como es propio. Puesto que en esa Trinidad está la Suprema fuente de todas las cosas, y la más perfecta belleza y el más bendito placer (*De Trinitate VI. 10. 12; XV. 2. 3*).

Las características o funciones específicas de la medida, el número y el peso son el asignar a todas las cosas su límite (*modus*), darle su forma (*species*), y darles descanso y estabilidad. Y con todo ello, no es suficiente la percepción de la medida, del número, y del peso; puesto que son solo un conocimiento servil (*De Gen. ad Litt. IV. 4-9*). El hombre debe buscar “levantarse sobre todas las cosas que pueden ser medidas, en orden a ver aquella medida que es sin medida, de ir más allá de aquello que puede ser numerado, para ver el número sin número, para sobrepasar todo aquello que puede ser pesado, para ver el peso sin ningún peso” (*De Gen. ad Litt. IV. 3. 8*).

En el libro VI del *De Musica*, Agustín empieza con la línea del Himno de Ambrosio que Mónica había recordado y cantado en Cassiciacum; y que él mismo había recordado una vez más cuando su madre estaba ya en su tumba en Ostia (*Confesiones IX. 12; 32; X. 37-57*).

Una cosa es, en efecto, no existir; otra, el hecho de que no pueda encontrarse, sea por hombre alguno, sea por nosotros. Mas yo pienso que, cuando se canta el verso que nosotros hemos citado: *Deus creator omnium* (*Dios, creador de todas las cosas*), lo estamos oyendo por medio de los números entendidos, lo reconocemos por los de la memoria, lo pronunciamos por los proferidos y sentimos placer gracias a los de juicio; y no sé a través de qué otros números lo valoramos; y partiendo de ese placer experimentado, que es como una decisión espontánea de los números de juicio, emitimos sobre dicho placer una sentencia mucho más firme, de acuerdo con esas armonías más ocultas (*De musica VI. 2. 2-4.7*).

¿Cómo es que usando los sentidos del cuerpo es posible percibir de alguna manera la dulzura e igualdad de Dios? La dulzura e igualdad (*aequalitas*) material no puede aproximarse a la dulzura de Dios y, aun así, puede servir como indicador de que el ser nos dice que el Dios es dulce²⁷¹. Así, aquel verso *Deus creator omnium*:

No solo produce encanto sumo a los oídos por la armonía de su sonido, sino mucho más al alma por la exactitud y la verdad de su afirmación. Si es que no te turba la torpeza de quienes, para decirlo de modo más suave, niegan pueda nacer algo de la nada, cuando

²⁷¹ Mac Cormack 1998: 61.

afirmamos que lo ha hecho el Dios omnipotente. ¿Es que el artista, por medio de las armonías racionales que hay en su arte, puede producir las armonías sensibles contenidas en su potencia habitual, y mueve, por las armonías sensibles, los números proferidos, con los que pone en acción sus miembros y a los que conciernen los intervalos de los tiempos, y por estas últimas armonías puede a su vez configurar de la madera unas formas visibles – armoniosas por su simetría espacial-, y la naturaleza de las cosas, obediente a las indicaciones de Dios, no puede producir la madera misma de la tierra y de los demás elementos, y Él no iba a poder producir de la nada estos últimos seres? (*De musica* VI. 17. 57).

Los cuatro pies yámbicos de Ambrosio indican que existe una medida que permanece en la memoria independientemente de que sean pronunciados. Esta medida está en el razonamiento, la cual no pasa. Entonces, el sentido y la razón concuerdan en el entendimiento del verso *Deus creator omnium* de la misma forma en que lo hacían los versos de Virgilio y los otros poetas. Lo que lo diferencia de ellos, no obstante, es que la afirmación *Deus creator omnium* permitía una mayor y más completa convergencia (*concordantia*) de la percepción sensible con la razón, una especie de vehículo entre la una y la otra que no es posible cuando una afirmación no es verdadera. Los pies, en concordancia, son una expresión corpórea del ser, que reflejan su belleza, creando así una realidad como autoexpresión, pues las cosas antes de que fuesen estaban en la mente de quien las creó, donde eran más perfectas y verdaderas, donde eran eternas e inmutables (*De Gen ad Litt.* V. 25. 33). Concordancia, lo que los griegos llaman armonía, es la compaginación de una cosa con otra, “es de valor sumo en el acorde orquestal y grandioso de la creación” (*De Trinitate* IV. 2. 4).

Y, tal vez, por ello se llama Universo, Uni-verso, Un-canto creado a imagen de Dios que se mueve en el tiempo desplegándose con armonía y con orden que refleja la ordenada sucesión del tiempo, la cual es descrita casi siempre por Agustín como una bella canción o un poema. Este orden manifiesta belleza que es mantenida, a pesar del mal, por Dios con providencia y justicia (*De Natura Boni* 36, 8; *De Vera Religione* 44, 5; *De Libero Arbitrio* III 26, 7; *De Musica* VI 2, 30; *Salmo* 7; 19). Es así que “el inmutable creador y moderador de las cosas mudables, conoce mucho mejor que el hombre lo que es oportuno en toda época, lo que en cada momento debe dar, añadir, eliminar, quitar, aumentar o disminuir para que la belleza del universo, de las que son particular las cosas a cada tiempo, se desarrolle y se cumpla como el concierto de un artista inefable” (*Ep.* 238i, 5). En ese sentido, todo acontecimiento es a la vez inevitable²⁷², al menos en el sentido de su inminencia, es decir, de su posibilidad de realización.

²⁷² Esto conlleva un gran problema con respecto al devenir y a la libertad. Problema que la tesis no pretende abarcar, sino solo señalar o advertir.

Esto es, desde su ya ser creado, es inevitable, pues es desde su posibilidad, y no en el sentido de que debe ser este ya determinado o que debía ser este ya determinado. Y, además, todo acontecimiento sería bueno por ser el resultado del designio divino, aunque no es suficiente, tal vez, con respecto al problema del mal²⁷³. Y, no obstante, Agustín propone la fascinante imagen de la historia al modo de un canto “cuyas oposiciones engendran armonías tan sublimes que solo Dios conoce su razón final, mientras que para el hombre permanecen cargadas de enigma²⁷⁴. Donde todas las cosas son llamadas a la existencia desde la nada, y aunque el mal no sea nada, aún con su siniestro este universo es perfecto; por quien no hay absoluta disarmonía porque el mal y el bien juntos armonizan (*Soliloquia* I. 2). Es en los *Soliloquia* que Agustín muestra una justificación estética del mal y una dependencia de la creación frente a Dios. Así, esta recibe la existencia moviéndose hacia Aquel, pues es Dios quien no solo ordena al mundo sino a la voluntad del hombre libre en la justicia que por medio de las leyes de Dios la voluntad se hace libre (*Soliloquia* I. 4); y se extingue moviéndose hacia la nada al alejarse del ser en la soberbia, en la creencia de su propia autosuficiencia. Aunque en realidad solo Dios puede ver y entender toda la sucesión temporal y el significado o sentido que pueden tener los eventos de la historia al poder unificarlos todos en Él (*De Vera Religione* 43; *Confesiones* XI. 29. 39).

Con respecto a ello, existe cierta semejanza con el platonismo al entender el acto creativo de Dios por la vía del arte; pues Aquel es quien produce una obra ya no a imitación de paradigmas primordiales de un mundo ideal, sino a partir de modelos interiorizados que están en Él mismo. Así, Dios, el poeta primero, el Verbo, los intuye al producir su obra de arte: “...*ars ipsa per quam facta sunt omnia*” (*De libero arbitrio* II. 15. 42). De esa manera, el Verbo es el artista primero (*De Trinitate* VI, 10,11), la causalidad propiamente ejemplar: “...*exempla rerum, quas Plato appellat Ideas*” (*De Civitas Dei* VII, 28). Mientras las Ideas son causas o “razones por las que todo fue hecho” (*De libero arbitrio* III. 5. 13), en Agustín razones yacen en Dios y no en otra parte. Es así como todo imita su belleza. Y el mundo conveniente y bueno del *Génesis* es también el producto constitutivamente bello. Entonces, Dios crea todo cuanto existe de la nada. Y mueve todo con armonía, pues todo cuando ha sido credo, existe por las armonías que están presentes en sus movimientos. Por tanto, el mundo, como obra, parte del Ser, que es Dios, y es creado a partir de las armonías eternas, las cuales empiezan a casua de la unidad (*De musica* VI. 17. 57).

Agustín muestra que todo lo creado contiene en sí mismo el ritmo donde yace la igualdad por la simetría de su composición. En ellos, se encuentra el toque divino de la armonía eterna. La

²⁷³ Del Maschio 2015: 123.

²⁷⁴ Alegría 19: 4.

medida de progresión de uno a cuatro, la igualdad de las partes que se halla en la longitud, en la anchura y en la altura viene de la correlación, es decir la analogía, “para que la anchura tenga respecto a la longitud la misma proporción que la longitud tiene respecto al punto indivisible y la altura con relación a la anchura” (*De música* VI. 17. 58). De esa manera, todo ello viene del principio eterno de las armonías, de la semejanza, de la igualdad y del orden. Sin ellas, dice Agustín, la tierra nada sería.

Es desde allí que puede entenderse con mayor plenitud el hecho de que las cosas que permanecen en una vida oculta en el secreto vientre de la naturaleza pueden salir abriéndose paso y ser creadas hacia fuera desarrollando de acuerdo a su propia medidas, números y pesos los cuales han recibido de Aquel que ha ordenado todo en medida, número y peso (*De Trinitate* III. 9. 26). Es así que, el ser le ha dado número incluso a las cosas más pequeñas y remotas, y todos los cuerpos tienen sus propios números, pero si los consideramos desde otro ángulo vemos que trascienden nuestras mentes y aceptan por ello la incambiable verdad (*De Liberio Arbitrio* II. 11. 32).

Luego, Agustín establece una relación entre las cosas del mundo que son percibidas y las armonías temporales que las preceden y están “ocultas y en silencio, y están dentro del movimiento” (*De música* VI. 17. 59), pues aquellas no pueden adquirir ni conservar las armonías locales que parecen estar en un modo de ser estable (*Ibidem*). Por ello puede decirse que la modulación está presente en dichas armonías temporales y las mantiene, pues se mueve a través de las armonías temporales. Pero más aún, Agustín menciona el movimiento vital (*vitalis motus*) que precede a las armonías activas en los intervalos ordenados de los tiempos la cual obedece a Dios debido a una potencia que gobierna los tiempos. Es sobre esta potencia que las armonías racionales e intelectuales de las almas bienaventuradas y santas que, sin la mediación de ninguna otra naturaleza, recogen la ley misma de Dios (*De música* VI. 17. 59). Por tanto, el alma es capaz de recibir la ley eterna por medio de la modulación en las armonías. Esta es la relación y el vínculo entre lo temporal y lo eterno. Y la vía para que el Ser se revele y entre en comunión con el alma es a través de la música, la cual se mueve en dichas armonías.

Ahora bien, en la aparición exterior se muestra el número en la belleza que asume una significativa importancia.

Adondequiera que te vuelvas, te habla mediante ciertos vestigios que ella ha impreso en todas sus obras, y cuando reincides en el amor de las cosas exteriores, ella te llama de nuevo a tu interior valiéndose de la misma belleza de los objetos exteriores, a fin de que te des cuenta de que todo cuanto hay de agradable en los cuerpos y cuanto te cautiva

mediante los sentidos externos, está repleto de números, e investigues cuál sea su origen, entres otra vez dentro de ti mismo y entiendas que todo esto que llega a tu alma por los sentidos del cuerpo no podrías aprobarlo o desaprobarlo si no tuvieras dentro de ti mismo ciertas normas de belleza, que aplicas a todo cuanto en el mundo exterior te parece bello (*De Liberio Arbitrio* II. 16. 42).

Los vestigios son la marca propia del artista, su sello. Muestra su arte para que el amante vaya hacia más allá de la obra misma. La belleza llama al interior donde se encuentran sus normas que hace que todo se reúna. De acuerdo con el libro de *Sabiduría* que dice: Tú has ordenado todas las cosas en medida, número y peso” (11; 21); y con *Romanos*: Las cosas invisibles de Él, por medio de la creación del mundo son claramente vistas, entendidas por las cosas que han sido hechas” (I; 20) se puede entender que el autor de la belleza ha creado todas las cosas. Y que en todas las cosas y sobre todo en la mente humana, hay vestigios de la trinidad en sus respectivas trinidad²⁷⁵. La creación de la nada es, entonces, una obra de arte traída a la existencia, formada y ordenada por Dios. Y la belleza permite ser el objeto de deseo a través del cual los seres humanos pueden convertirse y recibir existencia, forma y belleza.

Por tanto, la realidad de la naturaleza creada posee una semiótica, un sacramento, una estructura que a la vez expresa y permite a las criaturas participar de y en el Creador. Por ello la creación es ambos: el trabajo artístico de la gracia y el camino en donde la gracia actúa²⁷⁶. Ella es como la escritura, asume la naturaleza de un libro que atestigua a su autor, contiene y engendra símbolos, alegorías y sacramentos que permiten ver su sentido espiritual²⁷⁷.

En ese sentido, la sabiduría se presenta como número en la realidad creada, “como la Totalidad de gloria de los seres creados que juntos son un signo o un asentir, como un elocuente sabio con una dulce voz cuyas palabras son señales sonoras y cuyo significado debe ser buscado”²⁷⁸. Se puede ver entonces que la palabra es lo central en el acto creativo. Y la Palabra es Cristo, y Cristo es por quien se obtiene la redención; y es Cristo mismo también quien lleva a la música, pues él es quien nos señala la relación de octava, la cual es una de las relaciones simples sobre las cuales se funda el arte liberal de la música, junto con el arte aritmético que tiende a comprender la unidad y la identidad en el permanecer de las relaciones bajo el transcurrir de las

²⁷⁵ *De Trinitate* XV 2, 3; *Confesiones* XIII 5-6.

²⁷⁶ Harrison 2006: 100.

²⁷⁷ *Idem*. 120.

²⁷⁸ Harrison 2006: 107.

cosas sensibles. En ese sentido se comprende como la armonía musical y el orden del mundo que, en ciertas ocasiones, es presentado como una grandiosa composición musical, designan el destino salvífico garantizado por Cristo. Por ello es que:

El artista que compone un poema sabe qué tiempos da a cada voz para que su canción se deslice y corra bellamente en sonidos que cesan, preceden y suceden. Con mejor motivo, Dios no permite que vayan pasando con mayor prisa o lentitud que la exigida por una modulación prevista y predeterminada los espacios temporales en esas naturalezas que nacen y que mueren²⁷⁹.

Esta cita es sumamente importante, pues evidencia que, para Agustín, Dios modula. Y lo hace con el cosmos creándolo desde su Verbo: “Luego tú dijiste, y todo fue hecho, y con tu palabra lo hiciste” (*Confesiones* XI. 5. 7). Esta palabra que es sempiterna como lo muestra en este central pasaje:

Así, pues, tú nos invitas a comprender aquella palabra, que es Dios ante ti. Dios, que sempiternamente se dice y en la que se dicen sempiternamente todas las cosas. Porque no se termina lo que se estaba diciendo y se dice otra cosa, para que puedan ser dichas todas las cosas, sino todas a un tiempo y eternamente. De otro modo, habría ya tiempo y cambio, y no habría eternidad verdadera ni verdadera inmortalidad (*Confesiones* XI. 8. 9).

Y si Dios es el Ser, y si su Verbo es el Ser coeterno, entonces es completamente lógico que en el tiempo se muestre con distintas manifestaciones, que son suyas, pero que a la vez no lo agotan. Es su despliegue (*distentio*)²⁸⁰ en el tiempo junto con los hombres que a medida que se revela, ellos lo revelan y aprenden de lo pretérito. Y así, es posible ver que el personaje de Dios es estéticamente el personaje más bello de la historia.

Puede nuestro verbo existir sin que se traduzca en obras, pero no es posible la acción si no procede del verbo; el Verbo de Dios pudo también existir sin que existiese criatura alguna, más ninguna criatura puede existir si no es por aquel que hizo todas las cosas (*De Trinitate* XV. 11. 20).

²⁷⁹ Unde si homo faciendi carmines artifez novit quas quibus moras vocibus tributat, ut illud quod canitur decedentibus ac succedentibus sonis pulcherrime currat ac transeat; quanto magis Deus, cuius sapientia, per quam fecit Omnia, longe omnibus artibus praefenda est, nulla in naturis nascentibus et occidentibus temporum spatia, quae tanquam syllabe ac verba ad particulas huius caeculi pertinente, in hoc labentium rerum tanquam mirabili cantico, vel brevius, vel productius, quam modutalio praecognita et praefinita deposit, praeterire permittit (Epistola 166, 5, 13).

²⁸⁰ Quisiera usar esta palabra latina para relacionarla directamente con el quehacer del alma en Agustín.

Entonces, se puede pensar a Dios como poeta ejemplar que crea con su palabra desde su mismo ser, mientras que el hombre crea desde el alma en donde ve los diseños de lo que producirá. Y el “Verbo que se dice eternamente y con el que todas las cosas eternamente se dicen, y no termina lo que decía para pasar a decir otra cosa, de modo que todas ellas puedan ser dichas, sino que simultánea y eternamente se dice. De lo contrario, habría ya tiempo y mutación, y no ya verdadera eternidad y verdadera inmortalidad”, el verbo humano se dice en el tiempo y necesita de las imágenes del tiempo para decirse: “Y, por tanto, con tu Verbo, a ti coeterno, de modo simultáneo y sempiterno dices todo cuanto dices, y se hace cuanto dices que se haga, y no de otro modo lo haces sino diciéndolo (*nec aliter quam dicendo facis*). Y, sin embargo, no se hacen ni a la vez ni eternas todas las cosas que, al nombrarlas, las haces” (*Confesiones* XI. 8. 10). Este es el punto en el cual el Verbo de Dios es distinto al verbo del hombre que conoce lo que es, mientras que el de Dios al conocer algo lo crea, lo hace ser. De esa manera su Verbo es creador, pues al conocer las cosas las crea: “...*non quia sunt ideo novit, sed quia novit ideo sunt*” (*De Trinitate* XV. 13. 22). De esa manera, Dios es un poeta, quien crea gratuitamente y ama a su obra a quien crea, pues si crea es poeta, y si es poeta, ama: “Porque tu marido es tu Hacedor; Yahvé de los ejércitos es su nombre, y tu Redentor es el Santo de Israel, que es Dios del mundo todo” (*Isaías* 54. 5).

Es desde un sentido artístico que el Verbo divino y el verbo del hombre pueden ser semejantes. Podríamos pensar que la imagen de Dios en el hombre es que el verbo humano es capaz de crear emociones donde antes no había, es capaz de inspirar los más bellos sentimientos que han sido la fuerza para las grandes proezas a lo largo de la historia del hombre. Es el verbo humano, poético, que genera de la nada un tiempo en el cual se siente algo más que la sola palabra que se escucha: la gracia²⁸¹ con que se mueve la palabra es en ese sentido musicalidad.

Desde esa perspectiva, Agustín trabaja también como un artista, un poeta, pues aprecia el trabajo del Supremo artista con un ojo artístico imaginativo, como observa Van der Meer: “En vez de preguntar miró alrededor de él y la belleza le dio la respuesta”²⁸² ¿no es acaso esto que hace también Agustín en sus *Confesiones*? Así, por la poética pretende transmitir aquello que estando más allá de toda comprensión se puede hacer acontecimiento en el interior. La emoción que Agustín como poeta, a imitación de Dios, quiere generar en los lectores es posible mediante el poder creador de la palabra, en la música de los versos. Y es creación, puesto que diversos sentimientos aparecen donde antes no estaban. Su existencia depende de las palabras que se siguen en el tiempo, que siguen propiamente la imagen de Dios, quien no crea sentimientos que

²⁸¹ El hecho de poner gracia aquí no es gratuito, es un tema que tocaré en el proyecto de tesis de maestría.

²⁸² Van der Meer, citado por Harrison 2006: 136.

pasan y que son temporales, sino que creó el Universo que permanece a pesar de que cambia, y al que permanece, también, el cambio mismo. Por tanto, las *Confesiones* es una obra de arte filosófica-musical que no solo hace reflexionar mostrando la reflexión, sino que pretende posibilitar el advenimiento del ser mediante la unión con el Ser en la piedad de sus versos.

Las palabras expresadas simultáneamente tendrían el efecto de una conversión y formación (*convertio et formatio*) donde la creación informe recibe ser y la forma o belleza por la conversión a la Forma Suprema o Belleza del Dios Trinitario²⁸³. Esa conversión que se da a partir del amor por lo bello y el peso que mueve y ordena al alma hacia la concordia: *amor meus pondus meus* se encuentra en el corazón del pensamiento agustiniano, que indican una unidad musical en un contexto que indica la relación con el Espíritu Santo, única fuente de amor verdadero²⁸⁴. Es así que, Agustín compara al mundo visible con un verso que, aunque hablado, se origina en la mente:

¿Cuál es el mundo del mundo sino aquella cuya imagen y sombra, como está, este mundo posee? Como un verso en la mente y un verso en la voz: el primero es entendido, el segundo escuchado; y el primero viste al segundo: y en consecuencia el primero obra en el arte y trabaja de acuerdo a él, el segundo suena en el aire y pasa. Entonces, la vestimenta de este mundo cambiante es definida por aquel mundo incambiante que es llamado mundo del mundo. Y por ello uno actúa propiamente en el arte, esto es, en la Sabiduría y Poder de Dios, mientras que el segundo es hecho para pasar en el gobierno de la creación (*Salmo 9.7*).

Entonces, el mundo posee una retórica que se corresponde de forma análoga con el lenguaje interior del hombre; y que se descubre con la interrogación de Agustín (*Confesiones X. 6. 9*). La intención está en y hacia las cosas, las cuales se observan, atienden y se aman. A ello las cosas responden con su forma o belleza, revelando el propio significado originario que remite al orden del mundo en las relaciones que le dan sentido y las hace bellas. El lenguaje humano, entonces, se corresponde con el lenguaje del mundo²⁸⁵.

Un mundo que se muestra clamando por lo divino como lo muestra Anchises a Eneas en la *Enéida*, que luego Lactancio citará para indicar el orden en el cosmos:

En la *Enéida*, Anchises le dice a Eneas:

²⁸³ Harrison 2006: 100.

²⁸⁴ Idem. 109.

²⁸⁵ Parodi 2001: 90.

Desde su primer origen, una vida interior sostiene el cielo y la tierra,
El acuoso mar, el brillante cuerpo de la luna,
Las endiosadas estrellas; y corriendo a través de sus extremidades
Una mente gobierna esta masa, y se mueve libremente con majestuoso cuerpo.
Por esta razón ha venido a aparecer delante la raza de los hombres y animales,
de pájaros voladores y de las gigantes criaturas debajo de la superficie de
marmol del mar (*Enéida* VI. 724-729)²⁸⁶.

Esta vida interior es el Espíritu del mundo que está en él y lo sostiene. Y que se infunde en el espíritu del hombre el cual es “un poder del alma, inferior a la mente, donde la semejanza con las cosas corpóreas es expresada”²⁸⁷ (*Gen. ad Litt.* 12. 20). Un poder del alma, inmortal que comunica la mente con el cuerpo. Así, existe una relación que sostiene el mundo creado y visto con su imagen en el espíritu interior. Y que en el *De Trinitate* 11.2 es caracterizada con el verbo *imprimere*. De esa forma, al ser todo espíritu superior al cuerpo²⁸⁸, y como superior produce en todas las formas corporales algo, entonces “el cuerpo no produce la misma imagen en el espíritu, pero el espíritu mismo produce ello dentro de sí mismo” (*Gen. ad Litt.* 12. 33)²⁸⁹. Entonces, el espíritu es la causa de las imágenes, así como las suyas propias; pues el cuerpo no percibe, sino es el alma que lo hace a través del cuerpo, el cual sería entonces como un mensajero que, sirviendo al alma, pasa a formar en su mismo ser aquello que es anunciado desde fuera²⁹⁰. El mismo espíritu que recibe el Espíritu en el lenguaje que se corresponde con la realidad.

²⁸⁶ Principio caelum ac terram camposque ligentis
Lucentemque globum lunae Titaniaque Astra
Spiritus intus alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem et magno se corpore miscet
Inde hominam secum dumque genus vitaeque volantum
Et quae marmóreo fert monstra sub aequare pontus.

²⁸⁷ Vis animae quaedam mente inferior, ubi corporalium rerum similitudines exprimentur.

²⁸⁸ Spiritus omnes omni esta corpora sine dubitatione prestantior (*Gen. ad Litt.* 12.50-1).

²⁸⁹ Eadem eius imaginem non corpus in espíritu, sed ipse spiritus in se ipso facit (*Gen. ad Litt.* 12.33).

²⁹⁰ Mann 2014: 18.

Es desde aquella visión que Lactancio cita a Virgilio para describir los poderes divinos en la naturaleza, manifestados durante el advenimiento de la primavera:

La primavera trae el crecimiento de los árboles y de los bosques
En primavera el campo crece y clama por las fructosas semillas
Luego, el todopoderoso padre Cielo descende con lluvias fecundas
En el regazo de su alegre novia y con su poderoso cuerpo.

Se ve así que, Lactancio junta estos versos con los extractos sobre el orden porque entendía a aquellos como descubriendo la espera interior (una especie de anhelo) de lo divino en los elementos, especialmente en el *Aether* o Cielo, que había interesado a los presocráticos y a los estoicos. En ese sentido, creía que Virgilio no estaba lejos de la verdad al pensar que el Dios Supremo era el Cielo descubriéndolo como “la mente y vida interior”²⁹¹. Y es que no solo es lo que dicen las palabras sino su modulación en el decir. Lo que tampoco quiere afirmar que solo importe el sonido percibido sin más, pues sería vacuo: “Están más bien el verso y el arte de versar correlacionados a la escucha y a la inteligencia, y a las cosas temporales y a la divina providencia respectivamente, entonces por la primera, la segunda puede ser alcanzada y vislumbrada (en la medida de que eso sea posible para el hombre en la tierra) (*De Vera Religione* 43). Por lo que, el lenguaje no solo apunta al Ser más allá de todas las cosas, sino que permite entrar en una dimensión de realidad desde y en el tiempo, el cual debe apreciarse en su transcurrir y existir concreto a la luz de los signos dados por la providencia desde su conocimiento intemporal²⁹². Esto se puede apreciar en las siguientes palabras de Agustín:

Cuando las cosas pasan y otras les suceden, hay una específica belleza en el orden temporal, por el que aquellas cosas que mueren o cesan de ser lo que eran, no profanan o perturban la medida, la forma o el orden del universo creado. Un discurso bien preparado es bello, incluso todas sus sílabas y sonidos pasan en sucesión como si ellos nacieran y murieran (*De Natura Boni* 8).

Con ello, la producción humana de lenguaje se convierte en producción de sentido en aquella forma que el lenguaje adquiere con la modulación al ser expresión del pensamiento con el espíritu. Este lenguaje se traduce en palabras que son sucesivas y sujetas al movimiento del tiempo, nunca estando presentes, sino que se mueven desde el futuro, por el presente hacia el

²⁹¹ Mac Cormack 1998: 33.

²⁹² Alegría 1985: 29.

pasado (*Confesiones* XI. 27. 36-8). Así, las palabras se mueven en el tiempo desde el pensamiento del futuro. Y ellas nunca podrán ser capturadas hasta que el hombre mire al recuerdo de ellas contenido en la mente, y con ellas retenidas ahí, mire el futuro. En ese sentido se trasciende el tiempo (*Confesiones* XI. 28. 38).

Por lo tanto, creación también es producción de lenguaje en un discurso que puede ser leído en el libro de la naturaleza. Y no es metáfora el decir que las cosas responden mostrando su belleza, porque en el momento en el que captamos su colocación en la red de correspondencias y armonías que constituyen el orden del mundo, ellas se muestran como signos comprensibles solo en el complejo discurso divino que es la creación: su respuesta es su belleza, su orden, su significado²⁹³. Así, la creación ha sido hecha por la palabra, y desde la palabra es posible ir hasta aquella Palabra que contiene todas las cosas antes de que fueran hechas. En ese sentido, las cosas son vistas y dichas desde distintas maneras, desde un tiempo y lugar, desde su propia naturaleza, y desde el arte por el cual han sido hechas²⁹⁴.

Esta es la relación de Dios con la palabra y por ende con la música, pues en la palabra hay música, se constituye por ella, como hemos visto, y se forma junto con ella. La modulación en la palabra es aquella transición desde el Ser que se revela mediante la palabra revelada en el espíritu. Y es desde la modulación que puede luego comprenderse la creación; pues si entendemos la nada como silencio, la creación sería un acto musical de Dios, el Ser, que crea el tiempo desde la eternidad abriendo un intervalo en la nada y en lo eterno. El tiempo sería lo que se da entre lo que Dios modula: el silencio y su palabra. En ese aspecto, entonces, por medio de la música se eleva el alma, pues ella misma es movimiento de la razón que crea movimientos de la razón. Es con ella que la medida es principio de acción, el número, la disposición del alma y el peso el orden a la voluntad²⁹⁵. Finalmente, el lenguaje muestra la autoexpresión de Dios, siendo el medio por el cual se informa el ser en el tiempo.

²⁹³ Parodi 2011: 92.

²⁹⁴ Salmo 61, 17.

²⁹⁵ Harrison 2006: 103.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo, se vio que existe una relación entre la música y el cosmos; y entre la ética y las armonías, las cuales se pueden incentivar distintas emociones en diferentes situaciones. Además, se vio que la música es una ciencia que, a la vez, se relaciona en su práctica con la búsqueda de Dios. Por ello, la música en la antigüedad era central tanto para el conocimiento de la realidad como para la vida del ser humano.

En el segundo capítulo, se llegó a mostrar que la música es fundamental en el pensamiento de Agustín. Un estilo musical mostraría el entrelazamiento de las palabras no de forma arbitraria, sino componiéndose con ritmo lo que proporciona un componente estético y sensual. Sin dejar que el pensamiento se reduzca a ello como un fin ni tampoco siendo pura expresividad subjetiva. Es, por el contrario, constitutivo de lo que quiere expresar. Así, la música está presente en las palabras reflejando las armonías que las componen. De manera que la forma en que se estructuran aquellas comprende la expresión musical.

Finalmente, entonces, vemos que la palabra supone a la música y no pueden separarse ni desligarse. Es decir, la palabra conlleva música en modo de ritmo y modulación. Ambas realizan el pensamiento: la palabra y la música. Juntas son capaces de elaborar más plenamente la expresión del pensamiento. Y con ello no solo se transmite la verdad por medio de los signos y conceptos sino también por medio de la música que está contenida en ellos en la forma del número.

En el tercer capítulo, se puede entender el crear como una cierta producción de lenguaje en un discurso a través del tiempo. En ese sentido, la creación es por la palabra, y desde la palabra en el ser. Y en la palabra hay música, se constituye por ella, se forma junto con ella desde la modulación.

Por tanto, después de lo visto en la presente tesis, se puede entender un sentido de la imagen de Dios desde el arte musical. Se puede ver que el hombre creado a imagen de Dios es también creador; sin embargo, hay mucha diferencia entre la producción divina y la producción humana. Esto es, el hombre necesita la existencia y de la materia para crear, Dios en cambio no necesitó nada para crear el universo, no suponía nada antes de él mismo a partir de lo cual fuera hecho. El artista humano produce en el tiempo y en el espacio, pero la creación del universo no se hizo en el universo, ni la del tiempo en ningún tiempo.

A partir de ello, se puede afirmar que Dios, entonces, creó el universo de acuerdo con las armonías eternas. En ese sentido, la música amplía el horizonte para comprender la *creatio ex nihilo* y la *modulatio dei*, siendo ella al modo de un despliegue musical.

Y paralelamente, la actividad musical en el lenguaje permite realizar a modo de imagen la actividad divina de creación generando emociones a su vez que se evocan en el tiempo. En ese sentido, es posible comprender al hombre con una nueva definición como: persona musical. Persona porque es racional y posee espíritu, y musical porque a partir de ella se constituye el lenguaje, y a su vez tiene relación con la ética. Por tanto, el hombre, como persona musical, centra una antropología en torno a su ser modulación, pues si Dios es el ser y fuente de las armonías eternas y el modular se realiza desde las armonías eternas, entonces al modular se participa en el ser.

El uso particular de la música que realizaba san Agustín se encuentra en la modulación de su discurso que permite la unión con el ser a través de la música de la palabra. Esa unión es la del endiosado (*entheos*) que canta desde lo íntimo del corazón poseído por el ser, pero sin olvidar el arte ni la piedad.

Finalmente, para responder a la pregunta que ha guiado todo el trabajo ¿qué papel juega la música en el pensamiento de Agustín? Se puede afirmar que la música en el pensamiento de San Agustín ocupa un lugar esencial, permitiendo comprender mejor la participación entre lo creado y el Creador, y al alma creada a imagen de lo eterno "...pues en él vivimos, nos movemos y existimos, como dijeron algunos poetas de ustedes" (Hechos 17).

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTIN

- 1956 *Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Edición Bilingüe Tomo V. Primera edición española, introducción y notas del padre. Fr. Luis Arias O.S.A. Segunda Edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

AGUSTIN

- 1988 *La Música*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

AGUSTIN

- 1988 *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

ALEGRÍA, Ciro

- 1985 *Música y palabra en el pensamiento de San Agustín sobre el tiempo*. Tesis (Br.) -- PUCP. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Mención: Filosofía

ARISTÓTELES

- 2009 *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.

ARISTÓTELES

- 1998 *Metafísica*. Traducción: Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos

ARISTÓTELES

- 1985 *Ética a Nicómaco*. Trad. Mario Araujo y Julián Marias. Introducción. Julián Marias. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid. España

ARISTÓTELES

- 2009 *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.

ARISTÓTELES

- 2009 *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

BACIGALUPO

- 2011 *Los rostros de Jano. Ensayo sobre San Agustín y la sofística cristiana.* Lima: Fondo editorial PUCP.
- BARCLAY, W.
- 2002 *Palabras griegas del nuevo testamento.* Casa bautista de publicaciones. Texas. Estados Unidos.
- BOECIO
- 2009 *Sobre el fundamento de la música.* Madrid: Editorial Gredos.
- BOECIO
- 2012 *Tratado de Música.* Traducción, presentación y anotación de Julio Picasso Muñoz. Lima: Fondo Editorial UCSS.
- CARRY, Phillip.
- 2008 *Inner Grace. Augustine in the Traditions of Plato and Paul.* Oxford: Oxford University Press.
- COPLESTON, F.
- 2001 *Historia de la Filosofía. Vol.I.* Barcelona: Editorial Ariel. S.A.
- CHIESARA, María Lorenza
- 2007 *Historia del Escepticismo Griego.* Madrid: Ediciones de Ensayo Siruela.
- CORREA, Guillermo
- 2006 *Teoría de la proporción pitagórica.* Escritos. Vol14.Nº33. pp. 600-617.
- FRAILE, G.
- 1965 *Historia de la Filosofía I: Grecia y Roma.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- GILSON, Etienne
- 1981 *El Espíritu de la Filosofía Medieval.* Madrid: Ediciones RIALP S.A.

GIOIA, Luigi.

2008 *The Theological Epistemology of Augustine's De Trinitate*. Oxford: Oxford University.

GÓMEZ PIN, Víctor

2015 *Pitágoras. La infancia de la filosofía*. Bonallevra Alcompas, S.L. Batiscafo, S.L.

GUTHRIE

1992 *Historia de la filosofía griega V. Platón: Segunda época y la academia*. Traducción: Alberto Meidna. Madrid: Editorial Gredos.

HARRISON, Carol

1992 *Beauty and revelation in the thought of saint Augustine*. Oxford: Clarendon

HARRISON, Carol

2006 *Rethinking Augustines Early Theology*. Oxford: Oxford University Press.

HERSHKOWITZ, D.

1998 *The madness of epic. Reading insanity from Homero to Statius*. Oxford: Clarendon Press.

MAC CORMACK, Sabine.

1998 *The Shadows of poetry. Vergil in the Mind of Augustine*. Berkley. Los Angeles.London: University of California Press.

MANN, William

2014 *Augustine's Confesions. Philosophy in Autobiography*. Oxford: Oxford University Press.

MATHEWES, Charles T.

2001 *Evil and the Augustinian tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

MILLES, J.

1996 *Dios. Una biografía*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.

MIRANDA, Leonel

2008 *Ascensiones in corde. Interpretación bíblica y/o Anábasis plotiniana. Estudio sobre el progreso espiritual en Agustín de Hipona.* Roma: GBP (Gregorian & Biblical Press).

MONDIN, B

1996 *Storia della Teologia*, vol. 1, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, p. 377-393.

NEGREIROS, Cristiane,

2011 *Illuminacao Trinitaria em SANTO Agostinho.* Sao Paulo: PAULUS.

NIGHTINGALE, Andrea

2011 *Once out of Nature: Augustine on time and the body.* Chicago and London: University of Chicago Press.

NUSSBAUM, Martha

2008 *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones.* Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós.

PLATÓN

2009 *Fedro.* Alianza Editorial. Madrid. España

PLATÓN

2000 *República.* Gredos. Madrid. España

PLATÓN

1992 Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias. Traducción, introducciones y notas: M. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos.

POWELL, J.

2010 *Así es la música. Armonía, tonos, acordes y otros secretos de una buena música.* Barcelona: Antoni Bosh Editor S.A. 2012.

PRADA, Maximiliano

2015 *Números y signos: Filosofía de la música en Agustín de Hipona*. Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, Universidad San Buenaventura.

PRADA, Maximiliano

2014 *Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

QUINTILIANO, Arístides

1996 *Sobre la Música*. Introducción, traducción y notas: LUIS COLOMER y BEGOÑA GIL Madrid: Editorial Gredos.

SEXTO EMPÍRICO

1993 *Esbozos pirrónicos*. Introducción, traducción y notas de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego. Madrid: Editorial Gredos.

SEXTO EMPÍRICO

2009 *¿Por qué ser escéptico?* Textos del Compendio de Escepticismo de Sexto Empírico, escogidos, traducidos y comentados por Martín Sevilla Rodríguez. Presentación de Luis Manuel Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos.

STUMP, Eleonore y Norman, KRETZMANN

2001 *The Cambridge Companion to AUGUSTINE*. Cambridge: Cambridge University Press.

SVOBODA, K

1933 *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*. VYDÁVÁ FILOSOFICK Á FAKULT A S PODPORO U MINISTERSTV A ŠKOLSTV Í A NÁRODN Í OSVĚT Y V KOMIS I KNIHKUPECTV Í A. PÍŠA V BRNĚ, ČESK Á 28.

UÑA, Agustín

1995 *Agustín ante la belleza. Claves de interpretación*, Religión y cultura 42 (1995) 577-595.

VARRÓN

1998 *La Lengua Latina. Libros V-VI.* Madrid: Editorial Gredos

WISSE, Mateen

2001 *Trinitarian Theology beyond participation.* London. New Delhi. New York. Sydney: Bloomsbury.

ZUM, Emilie

1922 *St. Augustine: being and nothingness in the Dialogs and Confessions.* New York: Parangon.

