



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval
Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Reche Ontillera, Alberto; Souza, Guilherme Queiroz de; Vianna, Luciano José (Eds.).

Maximiliano Prada Dussán¹

Vía del significante y vía del significado: función anagógica de la música en San Agustín

Signifier way and signified way:
anagogic function of music according to St. Augustine

Resumen:

San Agustín abordó el tema de la música a lo largo de su trayectoria intelectual, entendiendo, en términos generales, que esta cumple una función anagógica. Este artículo analiza las estructuras conceptuales filosóficas que empleó Agustín para describir la función anagógica de la música. En concreto, nos detendremos en la estructura matemática – *vía del significante* – y en la teoría del signo – *vía del significado* –. Mostraremos que la segunda vía, la cual queremos subrayar, permite entender la música bajo dos aspectos que la primera vía no consideraba: el valor de la materia y la experiencia colectiva de la música.

Palabras-clave:

San Agustín; música; teoría del signo.

Abstract:

St. Augustine worked on the topic of music all his life long. Broadly, He described it based on the idea that it has an anagogic function. This paper analyzes the conceptual structures that Augustine used in order to describe that analogic role of music. Two structures were used by Augustine: 1. music as mathematical order – *signifier way* – and 2. as a sign – *signified way* –. We will argue that the latter way emphasizes on the value of temporal world and collective experience of music.

Keywords:

Saint Augustine; music; sign theory.

¹ Aspirante a Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (España) y Profesor Asistente de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Un posible punto de partida para rastrear el problema de la música, frecuente ya desde la antigüedad y durante la Edad Media, se encuentra en la distinción que existe entre sonido y significación en las palabras pronunciadas.² A partir de esta distinción, un primer acercamiento diría que en sentido estricto a la *música* corresponde lo que tiene que ver con el sonido, mientras que el estudio del significado de las palabras haría parte del amplio campo de la hermenéutica (Agustín, 1946: II. XIV. 39).³ María Bettetini, quien ha seguido la exposición agustiniana acerca de la posibilidad que tienen las palabras de acercar al hombre a la verdad, a los dos caminos o vías por las cuales las palabras brindan la posibilidad de acceso a la verdad los denomina *vía del significante* y *vía del significado* (Bettetini, 1993: XXXss), según dicho acceso se emprenda a través del estudio las condiciones que regulan la correcta emisión de sonidos o de la significación de las palabras mismas, respectivamente. En este texto seguiremos esta distinción y la emplearemos en el terreno musical.⁴ Ella define las partes en las que se divide este escrito.

El paso adelante que queremos dar frente a esta distinción consiste en mostrar que, aun cuando en una primera aproximación Agustín descartó la significación del campo de estudio de la música, en aproximaciones posteriores la aceptó. Esto es, la música sería no sólo un sonido bello, sino también significativo; por una y otra vía cumpliría también una función

² La analogía entre la estructura de la música y la estructura de las palabras es de origen griego. Fue transmitida al mundo latino por el comentario de Calcidio en la traducción del *Timeo* de Platón. Abrió las discusiones acerca de la filosofía de la música hacia el siglo IX, al ser el punto de partida del documento anónimo *Musica Enchiridis*, del siglo IX (Gallo, 1987: 03).

³ La distinción se repite en varios escritos de Agustín.

⁴ La crítica agustiniana ha elaborado otros esquemas de acercamiento a la estética y la filosofía de la música en el autor africano. Siguiendo en términos generales la tesis de Svoboda según la cual la estética agustiniana evoluciona en una constante espiritualización (Svoboda, 1958: 328), De Bruyne divide ese camino en cinco etapas: 1. Estética sensorial, 2. Estética filosófica, 3. Estética bíblica, 4. Estética episcopal y 5. Belleza escatológica (De Bruyne, 1963: 267-362). O'Connell y Harrison elevan una periodización gruesa que tiende a desmontar la tesis de la espiritualización. O'Connell la divide en estética espiritualizante y desespiritualizante, cuyo punto de quiebre estaría cerca del año 415, cuando Agustín asume con radicalidad la idea de encarnación (O'Connell, 1978: 136-137). Carol Harrison, por su parte, acepta que la idea de encarnación marca un quiebre en el pensamiento agustiniano hacia la desespiritualización. Dicho quiebre la lleva a dividir entre una estética de los escritos tempranos (quizás los previos al sacerdocio) y el pensamiento posterior (Harrison, 1992: 271 ss). Nosotros nos unimos al esquema desarrollado por Bettetini porque este nos permite profundizar en los aparatos conceptuales que usó Agustín.

anagógica.⁵ Algunas de las diferencias de estos dos acercamientos han sido ya señaladas por algunos autores, aunque, como hemos dicho, aún hace falta seguir indagando en ello.⁶ Por nuestra parte, una vez instalados en la teoría del signo y en la lectura sobre la música que ella posibilita estaremos en condiciones de subrayar dos características que adquiere este arte y que, puede decirse, no fueron analizadas en la primera aproximación: la primera de ellas se refiere a que el interés de Agustín se traslada de la teoría musical a la música práctica; la segunda, que la música –práctica- se inserta dentro de un proyecto colectivo, desde dos perspectivas: como contenido significado y como pertenencia en una sociedad que comparte significados.

Por razones de espacio no me detendré en estudiar las fuentes antiguas que pudieron servir a Agustín para el desarrollo de sus ideas o a las cuales el filósofo quiso responder y tampoco el asunto de la recepción de sus teorías en autores posteriores. Por el momento, dejaré planteados los dos asuntos mencionados, esperando que sirvan de puerta de entrada a la discusión y que permitan prever la relación con otros autores. Este asunto constituye de por sí un avance al campo de conocimiento, por un lado, porque la crítica sobre la música en Agustín se ha centrado decididamente en estudiar la música como *vía del significante* y ha descuidado la *vía del significado*; pero, por otro, porque consideramos que el desarrollo de esta otra perspectiva permitiría trazar enlaces entre la obra agustiniana y postulados musicales y de filosofía de la música posteriores a él.⁷

1. La ciencia musical o vía del significante

⁵ En este sentido, nos sumamos a la interpretación de Hadot según la cual la filosofía, en la época en cuestión, era comprendida como forma de vida (Hadot, 2006: 52-56) Consideramos que en Agustín esta idea se mantiene viva, de modo que si se quiere hacer justicia a los intereses de este autor, sería imposible desligar sus esquemas teóricos de la matemática y del signo de la función anagógica que la música cumple.

⁶ Citemos dos de ellos: O'Connell menciona que una vez ha salido del esquema espiritualizante del primer acercamiento, Agustín valora de un modo distinto el mundo temporal y, dentro de ello, el arte, al punto que puede considerársele como un artista, cuya obra magna sería el texto *Las Confesiones* (O'Connell, 1978: 92). Harrison, por su parte, subraya el hecho de que en la vía del significante es la razón el puente entre lo sensible y lo espiritual, mientras que en la vía del significado lo serían la fe, la esperanza y la caridad (Harrison 1992: 242).

⁷ Así como no ha sido estudiado a fondo el asunto de la música como signo, en consecuencia tampoco lo ha sido su recepción en otros autores. Nosotros restringiremos este rastreo al ámbito de la construcción de la reforma gregoriana de la música.

Agustín escribió el *De Ordine* y los primeros cinco libros del *De Musica* (el diálogo consta de seis libros), en la villa de Casiciaco, cerca de Milán, entre los años 386 y 387, los mismos años en que leyó los libros neoplatónicos (Hollingworth, 2010: xx), en que ocurrió su conversión (386) y en que fue bautizado (387). El libro VI del *De Musica* sería escrito unos años después, en el 391, en Tagaste, en medio de su primer intento de conformación de una comunidad filosófica, antes de su ordenación como sacerdote.⁸ Estos escritos inmediatamente posteriores a su conversión (los llamados diálogos de Casiciaco) están marcados por recurrencias a tópicos centrales del neoplatonismo y están motivados por un doble propósito: por un lado, el de justificar ante los círculos intelectuales de Milán su adopción de la fe cristiana y, por supuesto, la de invitar a quienes hacían parte de estos círculos a hacer lo mismo que él; y por otro, el de mostrar a la iglesia cristiana la pertinencia de la filosofía en el camino de la fe (Brown, 1969: 123; Dewart, 2001: 403) y en muchas ocasiones, su compatibilidad.

El *De Musica* se encuentra dentro de esta encrucijada, dentro del propósito de mostrar la compatibilidad, hasta donde fuera posible, entre el neoplatonismo y la fe cristiana. No obstante, Agustín no había hecho hasta el momento un estudio riguroso de los textos bíblicos (esto sería a partir de su ordenación sacerdotal en 391), razón por la cual la referencia a ellos en este diálogo es escasa. Es así que la música fue tratada principalmente dentro de las categorías pitagórico-platónicas, ampliamente difundidas en su momento, en las cuales la meta del hombre estaría expresada por su retorno a la unidad por vía de la interioridad, usando fundamentalmente las herramientas que brinda la razón.

Bajo esta perspectiva, la música sería una de las Artes liberales, descritas por Agustín en su conjunto en el *De Ordine* (San Agustín: 1946, II. XI. 32 y ss), así: en el camino de encuentro del hombre con Dios, camino que se describe como retorno del alma hacia él por vía de la interioridad, estas Artes sirven de enlace entre el mundo material (mundo sensible) y el mundo inmaterial (Dios y el alma). Muestran que a través del primero se accede al segundo: *per corporalia ad incorporalia*. Dicho enlace adquiere un sentido propedéutico, en tanto ellas sirven de preparación para el encuentro con las realidades inmatrimales. De este modo, estas Artes se comprenden como una *exercitatio animae*, previa al desarrollo de la filosofía, del estudio del alma y de Dios (San Agustín, 1946: II. V. 15; II. XVIII. 47).

⁸ Marrou sostiene que el sexto libro sufrió una serie de modificaciones en los años 408 ó 409. Esta idea la lanza en medio de la polémica por la historicidad del diálogo. Un recuento de esta polémica se encuentra en: Van Deussen, Nancy (2001: 924-927)

Dicho retorno tendría dos aspectos relevantes: el epistemológico y el ético. Por un lado, las Artes Liberales fueron entendidas por Agustín como ciencias, esto es, como la búsqueda racional de principios inmutables subyacentes a la realidad mutable. Esta búsqueda inicia con la percepción de sonidos e imágenes pero se desprende de la materialidad en la medida en que encuentra pautas de construcción y pronunciación de palabras y frases (gramática), de razonamiento lógico (dialéctica) y de persuasión (retórica); o en la medida en que encuentra los principios matemáticos que organizan armónicamente las sucesiones de sonidos (música), los que organizan las formas (geometría) y las formas que se mueven (astronomía), hasta llegar a la discusión sobre los principios matemáticos mismos (matemática) (San Agustín, 1946: II. XIII. 38; II.XIV.41 – II. XV.43).⁹

Este esquema, entonces, pone en relación el mundo sensible con el mundo inteligible: la sensibilidad, aun cuando sea de menor valor que el mundo espiritual según la ontología neoplatónica, es ella misma presencia de la razón, es un vestigio (*vestigia*) (San Agustín, 1946: DO. II. XI. 33). Como vestigio, la sensibilidad es el inicio del camino que conduce al encuentro de principios racionales, necesarios e inmutables (Morán, 1963: 88).

La música, dentro de este esquema, es, pues, una ciencia que, partiendo del deleite o la percepción de una melodía bella (*suave*), se eleva desde allí para descubrir los principios matemáticos que la rigen; de allí la definición que propuso el autor africano: “*Musica est scientia bene modulandi* (Música es la ciencia del modular bien)” (San Agustín, 1988: I. II. 2).¹⁰ Comprendida de esta forma, Agustín logró diferenciar claramente y tomar partido en la distinción entre *música de uso* y *música teórica –docta, o ciencia musical-* presente en su tiempo. En términos generales, la primera se refiere al hecho acústico y a su producción; asuntos que dentro del esquema ontológico neoplatónico se referían al trato con la materialidad de la música. Merece la pena indicar que dentro de los círculos intelectuales neoplatónicos, esta gozaba de mala reputación al ser considerada símbolo del hedonismo, motivadora de orgías y de sensualidad y carecía de sustento teórico consistente (Stefani, 1969: 5). Por lo mismo, quienes se dedicaban a interpretar instrumentos o al canto eran

⁹ Algunos autores sostienen que Agustín fue el primero en fijar este esquema de siete Artes Liberales. Ver recuento de la discusión en Pacioni, Virgilio (2001: 118-119) y Otaola (2005: 35).

¹⁰ Esta definición fue una de las más afortunadas en la teoría musical de la Edad Media. Agustín la conoció directamente de Varrón, pero era ya característica entre los tratadistas musicales. Los medievales se acercaron a la definición dando por autor a Agustín. Véase Bowen (1988: 29-52)

tenidos en menor estima que quienes se dedicaban a la ciencia, llegando incluso a ser comparados con animales (San Agustín, 1988: DM. I.IV.5).

La segunda tendencia, por su parte, reflejaba el primado de la razón sobre los instintos y la sensualidad, en tanto mostraba que la razón, por medio de la modulación matemática, regía el mundo material. Al inclinarse por la ciencia, Agustín mostraba su adhesión a los postulados básicos de los círculos intelectuales de su tiempo y asumía los postulados teóricos usados por ellos para su tratamiento. Ecos de esta postura se encuentran también en las *Confesiones*, refiriéndose al dilema moral que causa el placer musical (San Agustín, 1955: X. 33. 49). En este sentido, se comprende que el retorno meramente conceptual, el camino que propone la ciencia musical es a su vez un proyecto antropológico –en tanto el retorno del alma se convierte en meta de la condición humana- y, por ende, ético, en tanto el encuentro con el origen modifica las pautas vitales de quien lo consigue y lo lleva a la verdadera felicidad. Por usar los términos del *De Musica*, este camino hace de aquel que lo emprende ‘el más humano entre los hombres’ (San Agustín, 1988: VI. XIV. 45).

Una vez ubicado el lugar de la música dentro del camino de retorno del alma hacia Dios, Agustín expone de forma detallada dicho camino. A esto dedica el autor africano los libros II al VI del mentado diálogo. Podemos esquematizarlo en los siguientes pasos:

1. De la teoría métrica a la matemática: a. reducción de figuras métricas a medidas numéricas y de las combinaciones entre dichas figuras a proporciones matemáticas y b. descubrimiento de que la belleza radica en las proporciones de igualdad, que, a su turno, tienen origen en la unidad.
2. Descubrimiento de la presencia de números y proporciones en el alma humana.
3. Hallazgo del principio de unidad trascendente dentro del alma.

Este camino ilustra el cometido de las Artes Liberales. En el paso 1 se muestra el desprendimiento del mundo material y la elevación desde los sonidos hacia los números; el 2, el camino de interioridad, necesario para el descubrimiento del origen de los principios de la belleza en tanto el alma, al ser espiritual, es capaz de albergar los principios espirituales; en el paso 3, el encuentro con la unidad, principio trascendente que opera como condición de posibilidad de la experiencia del mundo y de la experiencia estética, de su recuerdo y juicio. En la dirección contraria –del principio de unidad a la materia– este principio funciona como regulador de los sonidos en orden a que alcancen belleza. Como mencionábamos, las Artes Liberales son sólo un

camino, son preparación para el encuentro con la unidad. De allí entonces que la comprensión profunda de la unidad sea asunto de la filosofía.

Agustín da un paso más dentro de la discusión de la música. Una vez encontrados los principios estables de modulación del tiempo musical expande su campo de aplicación a los demás objetos temporales. De este modo, no sólo las piezas musicales estarían gobernadas por las proporciones originadas a partir de la unidad: el mundo creado está gobernado por los números y las relaciones matemáticas, de allí que el estudio de la música sirva también para comprender la constitución ontológica del mundo.¹¹ El mundo, así, tendría una constitución musical, esto es, ordenada y, en tanto cumple en su totalidad un propósito de retorno a la unidad, estaría llamado a mantener este orden. Su constitución y su direccionamiento hacia la unidad hacen del mundo una estructura ordenada tanto en su carácter de ser como de devenir (Uña Juárez, 2000: 117-120).

Con todo, la ciencia musical tendría en Agustín el propósito de mostrar los principios matemáticos ordenadores de lo creado. En tanto el músico conoce estos principios por medio de su razón, opera progresivamente en él la conversión hacia dicho mundo, conversión ética y epistemológica a la vez, toda vez que vislumbra la posibilidad de un mundo distinto, inmutable, al que accede por la mera percepción.

2. La música como signo o *vía del significado*

Una vez Agustín fue nombrado sacerdote en Hipona, en el año 391, solicitó tiempo al obispo Valerio para el estudio de las Escrituras. Fruto de este estudio, surgió una nueva lectura de los asuntos que le habían interesado, entre ellos, la música. Aunque después del *De Musica* el autor africano no dedicó ningún tratado específico a este asunto, numerosas referencias a ella se encuentran a lo largo de sus escritos, en contextos diversos de discusión.

Una vez nombrado Obispo de la misma sede, inició la redacción del tratado *De Doctrina Christiana* (397), entre otras obras, el cual terminaría entre los años 426 y 427. Este texto es de especial relevancia para los propósitos de este trabajo, pues en él Agustín expresó el enlace entre sus teorías sobre el signo y la música: “De los *signos* con que los hombres comunican entre sí sus

¹¹ Los últimos capítulos del libro VI del *De Musica* están dedicados a ilustrar este asunto. Son numerosas las alusiones que hace Agustín sobre este particular a lo largo de todos sus escritos.

pensamientos, unos pertenecen al sentido de la vista, otros al del oído, muy pocos a los demás sentidos [...] Los signos que pertenecen al oído, como dije antes, son mayor en número, y principalmente los constituyen las palabras; la trompeta, la flauta y la cítara dan muchas veces no solamente un sonido suave, sino también significativo” (San Agustín, 1969: II. III. 4). El enlace establecido acercaría la música a una teoría general del lenguaje a la vez que a una teoría de los sacramentos.¹² Es así que este escrito sirve para enlazar textos como el *De Dialectica* y el *De Magistro*, donde la teoría del signo es desplegada,¹³ con los *Enarrationis in Psalms* y el de *Civitate Dei*, en los que, a nuestro juicio, son puestos en práctica los principios metodológicos de interpretación textual referidos en los anteriores.

Como punto de partida, el valor de los signos radica en que invitan a ver otras realidades, allí se funda su función anagógica. La descripción de esta función, en la música, podría reconstruirse bajo los siguientes elementos:

1. Descripción estructural del signo.
2. El signo dentro del proceso de aprendizaje.
3. Descripción de la música como signo.

Acerquémonos brevemente a estos elementos.

La descripción estructural del signo (1) se haría a partir de una doble relación que, en su conjunto, configurarían una estructura triádica. La primera relación del signo se halla en la distinción entre signos y cosas (*res*) y apunta a mostrar que los signos contienen algo además de su fisonomía en cuanto cosas. Las cosas, en cuanto tales, no poseen necesariamente función significativa: “denominamos ahora *cosas* las que, como son una vara, una piedra, una bestia, y las demás por el estilo, no se emplean también para significar algo” (San Agustín, 1969: I. II. 2). Un signo, por su parte, es “toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta” (San Agustín, 1969: II. I. 1).¹⁴ La primera relación es, entonces, aquella bajo la cual un signo

¹² Es importante tener en cuenta que gran parte de las teorías agustinianas del signo fueron empleadas por él y fueron tenidas en cuenta por autores posteriores como un sustento teórico para comprender los sacramentos, en cuanto ellos pueden comprenderse como signos. En los textos mencionados, la teoría del signo sirve además de soporte a una teoría del lenguaje, asunto que ha sido de interés para autores como Markus (1972: 61-91), Jackson (1972: 92-148), Rist (1994) y Rincón (1992), entre otros.

¹³ En este texto Agustín propone que el canto cumple también la función de enseñar y recordar (San Agustín, 2003: I. 1).

¹⁴ En otros textos, como el *De Ordine* Agustín se ha referido al mundo en general como una invitación al encuentro con la verdad, como un peldaño o un peldaño hacia ello, precisamente

es definido bajo su relación con otro contenido al que apunta, estableciendo así una relación entre *significante* y *significado*.

La segunda relación se refiere a los sujetos que intervienen en el intercambio de signos, en la comunicación: “No tenemos otra razón para señalar, es decir, dar un signo, sino el sacar y trasladar al ánimo de otro lo que tenía en el suyo aquel que dio tal señal” (San Agustín, 1969: II. II. 3). Estos signos, en este caso llamados por Agustín *data* en oposición a los *naturalia*, (San Agustín, 1969: II. I. 2; II. 3) serían aquellos que ocurren en virtud de la voluntad del emisor. Más adelante da un paso Agustín para involucrar no sólo a quien emite el signo sino a la comunidad que los sustenta, en términos de que es ella quien define lo que los signos significan (San Agustín, 1969: II. XXIV. 37). Con todo, bajo la relación en la que intervienen los sujetos de la comunicación, existirían los signos dados (*data*), y aquellos cuyo significado es establecido por una sociedad, llamados por Agustín signos por *consensio*.¹⁵ Ambos se opondrían a los *naturales*.

Con esta segunda relación se completa la estructura general de los signos, la cual incluye los siguientes elementos: 1. Significante o el signo como tal; 2. Lo significado o el contenido al que apunta; 3. Un emisor que quiere trasladar lo que hay en su pensamiento a otro agente. Bajo la estructura triádica, desde el punto de vista de la *ocurrencia* Markus define el signo agustiniano como una cosa que pone o invita a algo a alguien.¹⁶ Si añadimos el punto de vista de cómo se construye el significado, diríamos que en ella se involucraría además una comunidad que define qué significa cada signo.

La descripción del proceso de aprendizaje por vía de la interioridad (2), se encuentra fundamentalmente en *De Magistro*. En este diálogo Agustín sostuvo que la finalidad del lenguaje es enseñar (*docere*) y recordar (*commemorare*)

en tanto los objetos del mundo son vestigios (*vestigia*) o signo de quien los creó. La distinción entre cosas y signos aquí incluida por Agustín no niega la calidad de vestigio de los objetos del mundo. La distinción intenta, más bien, separar aquello a lo que se dirige el conocimiento (cosas) de los medios que se utilizan para ello (signos).

¹⁵ Jackson advierte sobre la confusión que el nombre de estos signos genera. Cuando se hace énfasis en la voluntad del emisor, Agustín los denominada *data*, mientras que cuando se hace énfasis en que su significado no es dado naturalmente, los denomina *consensio*. De aquí surge la distinción entre los propósitos de la clasificación: los *data* hacen referencia a la *ocurrencia* del signo, mientras que los de *consensio*, al origen del *significado*. Ambos, no obstante, involucran la voluntad de los agentes (Jackson, 1972: 96-98).

¹⁶ “A thing is a sign, for Augustine, precisely in so far as it stands *for* something *to* somebody. This three-term relation is essential to any situation in order that one element in it should function as a sign” (Markus, 1972: 74).

(San Agustín, 2003: I. 1), pero en el diálogo se concluye también que nada enseñan o recuerdan los signos si previamente no existe en el entendimiento el conocimiento de la cosa significada. Así, para que un signo sea tal, y para que sea entendido como tal dentro de la comunicación, su significado debe ser establecido y comprendido previamente por parte de los hablantes (San Agustín, 2003: X. 33). A partir de la relación que el signo tiene con el significado, es decir, de su función semántica, no de su mero sonido, es comprendido como tal y puede ser incluido dentro de la comunicación.

La verdad sobre las cosas sensibles se juzga, señala Agustín, consultando con el mundo exterior, pero la verdad sobre lo inteligible se consulta en el interior, lugar desde el cual se tiene acceso a ella. Allí se encuentra la verdad sobre lo inteligible en virtud de la luz interior que permite la contemplación interna (San Agustín, 2003: XI. 38 – XII. 40). En dicha contemplación quien contempla ve las verdades manifestadas por Dios a través de Cristo (San Agustín, 2003: XIV. 45-46). De allí que Agustín sostenga que las cosas se aprenden no ya por los signos, sino por la vista, por su percepción, y es en el momento en que se señala la cosa a la vez que se pronuncia la palabra cuando esta se convierte en signo de aquella (San Agustín, 2003: X. 34).¹⁷ Con todo, postula Agustín que los signos no son suficientes para el aprendizaje, pues aprendemos por contemplación. Aun así, su postura general es que sí son necesarios, pues son admoniciones, llamados, invitaciones a buscar la verdad. Puede arriesgarse la hipótesis de que sin ellos el ser humano no encontraría el camino para el encuentro de la verdad.

Retornemos al asunto de la música (3). Explicaremos en qué sentido ella es signo y, a partir de allí, intentaremos esclarecer los dos asuntos que señalábamos en la introducción, son de interés central para nosotros. Para ello, nos apoyaremos en un contraste entre las dos vías estudiadas (del *significado* y del *significante*).

Agustín describe la música usando la estructura general del signo en su doble relación, a la cual ya nos referimos. Principalmente, en los *Comentarios a los salmos* desarrolla este asunto. Por un lado, describe instrumentos y formas musicales en cuanto cosas y, por otro, señala *qué* significan, es decir, muestra el contenido al que apuntan. Por ejemplo, las flautas significan el anuncio de la palabra, la cítara y el salterio las obras, el coro, la caridad, entre otros elementos. Citemos sólo un ejemplo. En los *Comentarios a los salmos* 97 y 32 señala Agustín: “Notad los instrumentos que aduce en las semejanzas: *con trompeas dúctiles y con sonido de corneta*. ¿Qué significa ‘trompetas dúctiles’ y

¹⁷ Esto es lo que Agustín denomina *fuerza de la palabra* o *significado*

‘trompetas de cuerno’? Las trompetas dúctiles son de bronce; se construyen machacando. Si machacando, luego golpeando” (San Agustín, 1966: 97. 6; 1964: 32. II. s2. 10).¹⁸ El método interpretativo agustiniano le lleva a exponer su sentido alegórico después de la descripción que hace del objeto en cuanto cosa, así: “El machaqueo es la tribulación; la producción o hechura, el aprovechamiento” (San Agustín, 1966: 97. 6-7). En los *Comentarios a los salmos*, ejecuta el mismo procedimiento hermenéutico al referirse a otros instrumentos musicales: cítara, salterio, flautas o tambores y a formas musicales propias del coro: himnos, salmodia o al canto del aleluya.

Pero además de señalar *qué* significan, indica las relaciones que los signos tejen con los agentes, apelando con esto a la segunda relación. Para ilustrar este asunto, continuemos con el ejemplo de la flauta. El comentario agustiniano sigue así: “El que quiera ser trompeta de cuerno o corneta, supere a la carne. ¿Qué quiere decir ‘supere a la carne’? Traspase los afectos carnales, venza la sensualidad de la carne” (San Agustín, 1966: 97. 6-7). La interpretación agustiniana se completa, entonces, señalando la relación del agente con el signo, en indicar aquello a lo que está llamado: no sólo a comprenderlo, sino a moverse hacia esa realidad, a la conversión.

Por razones de espacio, omitiremos aquí otros ejemplos. Como lo indicamos en la introducción, solamente señalaremos algunos asuntos que despiertan interés dentro de esta descripción por la *vía del significado*. El primero paso para hablar de este asunto, el cual es a su vez el primero de esos puntos de interés anunciados, se refiere a la distinción entre música *teórica* y música *de uso*. Aún cuando tanto la *vía del significado* como la *vía del significante* persiguen elevar al hombre hacia realidades espirituales, en la *vía del significante* el interés se centraba en separar la materialidad de la inmaterialidad. Allí, acercarse a la realidad espiritual quería decir sobretodo concebir intelectualmente un mundo más allá del mundo material e instalarse en él. Por ello, aunque la percepción placentera de la música era el inicio del camino, la labor del músico consistía en alejarse de los sonidos, ante el temor de quedar atrapado en las redes del placer sensual. El camino, pues, de elevación requería dejar atrás la materialidad de la música.

En la *vía del significado*, por su parte, otra parece ser la intención. Aunque la distinción entre el signo y aquello que este significa es una forma de distinción entre materialidad e inmaterialidad (en tanto el signo es expresión exterior y lo significado es espiritual) y aún cuando el valor del signo radica en

¹⁸ Nótese que tanto el comentario al salmo 32 como el 97 fueron redactados a inicios de la década del 390, en los años 392 y 393-394, respectivamente. Su cercanía temática es también cercanía temporal.

lo que está más allá de él, Agustín no descuida el hecho de que nada puede ser enseñado sin signos. Los signos manifiestan su valor bajo la función indicativa y rememorativa que cumplen y no bajo su posición dentro de la ontología neoplatónica en cuanto parte de la materia, de modo que difícilmente pueden ser desechados de la experiencia humana y del camino constante hacia su transformación.¹⁹

Así, mientras en la primera aproximación los polos que orientaban la discusión sobre la música eran materialidad e inmaterialidad, aquí los polos están guiados por la manera en que los signos guían hacia la verdad: el signo como manifestación de verdad y el signo como manifestación de error. Así entonces, aunque siga siendo vigente el propósito de alcanzar realidades inmatrimales, estas no implican el desprecio del mundo material, sino que lo usan a partir de su función indicativa y rememorativa. De aquí se deriva entonces que Agustín haya desarrollado algunas ideas acerca de cómo los fenómenos musicales resultan ser signos de realidades espirituales verdaderas.

La segunda idea que queremos mencionar se refiere al esquema colectivo que implica la *vía del significado*. Vale la pena subrayarlo porque a nuestro juicio representa una novedad frente a la *vía del significante*. Por un lado, las descripciones de aquello que significa la música configuran en su conjunto la idea de la vivencia en un cuerpo colectivo. Esto es, el significado concreto de la música, en términos generales, es el de la concordia: la simbología de la organología en general, del coro y de las distintas formas de la música apuntan a significar la caridad y demás virtudes requeridas en la vida colectiva dentro de la Ciudad de Dios.

Pero la inserción de la música dentro de un proyecto colectivo no está dada solamente por el contenido significado, sino también por el hecho de que la comprensión y uso de signos implica la pertenencia a la sociedad que los comparte. En el esquema de las Artes Liberales, la unidad se postulaba como principio formal en virtud del cual era posible la experiencia –estética, en nuestro caso- y, posteriormente, el juicio sobre la belleza de las composiciones. En el segundo esquema, por su parte, la unidad es entendida como la conformación del cuerpo místico de Cristo, esto es, como una *societas* que conoce la verdad por medio de signos, dentro de los cuales el de mayor relevancia es el hecho mismo de la encarnación. Así, las partes que la unidad armoniza no son ya los distintos momentos percibidos en la experiencia, sino los distintos seres que confluyen en este cuerpo colectivo. En esta línea, en

¹⁹ Llama la atención la idea sostenida por Harrison, la cual nosotros aceptamos, según la cual en los escritos maduros de Agustín, los signos invitan a la fe, la esperanza y la caridad, antes que a la razón como camino para encontrar la verdad (Harrison, 1992: 242).

lugar de ser la ciencia de las conexiones el puente que permite enlazar la multiplicidad de la experiencia y la unidad que la hace posible, el papel de enlace lo ocupa ahora la caridad, como aglutinante del cuerpo místico. Esta manera de concebir la unidad (como cuerpo colectivo y no como condición de posibilidad de la experiencia individual) y la vía para alcanzarla (la caridad y no la precisión de la matemática), orientaron la construcción de un nuevo campo semántico bajo el cual Agustín interpretó las distintas formas musicales. Esto explica también la opción de Agustín de tomar al coro como modelo de dicha unidad por encima de las demás formas musicales, pues aquel, dirá Agustín, es ante todo símbolo de la concordia que genera la caridad (San Agustín, 1966: 87. 1; 1967: 149. 7; 2009: II. XXI. 1) e involucra a todo el que en él canta.

La descripción de la ocurrencia y aprendizaje de los signos refiere también a un esquema colectivo. En la interpretación de los salmos, tanto como en el recuento histórico de las dos ciudades emprendido en *De Civitate Dei*, Agustín usa la expresión bíblica del *cántico nuevo* como metáfora de la historia y desenvolvimiento de la Ciudad de Dios. En este sentido, el desarrollo histórico se entendería como un canto en el cual Cristo, como cabeza del cuerpo místico, inició –en tanto todo ha sido hecho en la palabra– la entonación e invitó a los demás a seguir el canto. En la entonación del cántico nuevo hay alguien que entona –Cristo, quien emite el signo–, otros que lo escuchan –los creyentes– y un contenido que quien entona quiere transmitir –constitución de la Ciudad de Dios–.

Así, aunque la alusión a un *cántico nuevo* es una metáfora, lo que Agustín quiere mostrar con ello, además de la novedad que el N. T. representa, es tanto la unidad en el contenido significado, como la unidad del cuerpo colectivo, unidad que se mantiene tras el paso de los años, pero que a su vez se manifiesta en quien entona dicho cántico, en cada momento y en cada lugar. Bajo la metáfora del *cántico nuevo*, la estructura musical ordenada y estática que Dios dio al mundo en la creación se convierte en una estructura dinámica que orienta el paso de la historia en la medida en que configura una comunidad. Este cántico es así una metáfora que encierra un proyecto antropológico desde un punto de vista histórico y colectivo, trascendiendo la esfera ética individual.

3. Conclusiones provisionales

Por la brevedad del escrito, hemos dejado de lado algunos asuntos que bien podrían ser útiles para comprender el giro argumentativo que realizó Agustín. A este respecto, no nos hemos detenido ni en las fuentes y contexto previo a sus escritos, como tampoco en las líneas de recepción de estos

esquemas por parte de autores posteriores. Mucho menos, fue posible desarrollar aquí el recuento histórico de las investigaciones en torno al problema filosófico de la música en Agustín.

No obstante, no queremos terminar sin mencionar que el hecho de haber centrado la atención en las estructuras matemática y del signo y de haber hecho un intento de comprender la música desde estos parámetros, no nos aleja de la perspectiva amplia de revisar el valor histórico o la repercusión de estos desarrollos agustinianos. A este respecto, dejaremos anunciado que, aunque las alusiones a la música se dieron en el contexto de la interpretación del texto bíblico, parece claro que ellas dejaron este contexto y que poco a poco fueron configurando tanto un significado preciso en torno a la expresión musical como unas prácticas musicales coherentes con ello. Asuntos que, incluso perteneciendo a la música, no apuntaba a un desarrollo técnico, sino a su comprensión desde el punto de vista simbólico y moral.

Ya en el siglo IV este significado sirvió a Agustín para comprender expresiones musicales y artísticas de su tiempo, pero también sirvió a autores posteriores para comprender fenómenos musicales y postular prácticas de interpretación musical. Estas prácticas, alejadas del esquema de las artes liberales, confluyeron quizás en la reforma Gregoriana de la música. Como señala el historiador de la música Paul Lang: 'la propensión a desviarse de las artes y de los estudios de materias profanas, manifiesta desde los últimos escritos de San Agustín y sostenida más tarde por San Benito, alcanzó su máxima intensidad con Gregorio Magno, quien implantó estas doctrinas en la Iglesia y sus escuelas' (Lang, 1963: 52). Si esta hipótesis de Lang es correcta, el esquema conceptual desplegado aquí quizás tenga más poder explicativo del desarrollo de la música durante los primeros siglos de la Edad Media que los planteamientos acerca de las Artes Liberales, en la medida en que permite comprender que tanto prácticas y reformas musicales de la época podrían haber tendido a convertir aquella metáfora del *cántico nuevo* en expresión musical viva, reflejo de la unidad de una comunidad.

Referencias

Fuentes

San Agustín. (1946). *El orden*. En: Obras Completas de San Agustín. T. I. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1955). *Confesiones*. En: Obras Completas de San Agustín. T. II. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1964). *Comentarios a los salmos I*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIX. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1965). *Comentarios a los salmos II*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XX. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1966). *Comentarios a los salmos III*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXI. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1967). *Comentarios a los salmos IV*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXII. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1969). *La Doctrina Cristiana*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XV. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (1988). *La música*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXXIX. Madrid: B.A.C.

San Agustín. (2003). *El maestro*. Madrid: Trotta.

San Agustín. (2009). *La Ciudad de Dios*. Madrid: B.A.C.

Bibliografía

Bettetini, M. (1999). *Introduzione a Agostino*. Bari: Laterza.

Bowen, W. (1988). St. Augustine in medieval and Renaissance musical science. En: Croix, R. R. la (ed.). *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays* (pp. 29-52). New York: The Edwin Mellen Press.

De Bruyne, E. (1963). *Historia de la Estética II: la antigüedad cristiana*. La Edad Media. Madrid: B.A.C.

Dewart, J. M. (2001). Diálogos de Casiciaco. En: Fitzgerald, A. D. (dir.). *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo*. Burgos: Monte Carmelo, 403 ss.

Fubini, E. (2007). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Gallo, F. A. (1987). *Historia de la música 3: el Medioevo, segunda parte*. Madrid: Turner música.

- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ciruela.
- Harrison, C. (1992). *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Oxford: Clarendon Press.
- Jackson, D. (1972). The theory of signs in *De Doctrina Christiana*. En: Markus, R. A. (ed.). *Augustine: A collection of critical essays* (pp. 92-138). New York: Anchor Books.
- Markus, R. A. (1972). St. Augustine on signs. En: Markus, R. A. (ed.). *Augustine: A collection of critical essays* (pp. 61-99). New York: Anchor Books.
- Morán, J. (1963). *El hombre frente a Dios: el proceso humano de la ascensión a Dios según San Agustín*. Valladolid: editorial Estudio Agustiniano.
- O'Connell, R. J. (1978). *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. Oxford: Basil Blackwell.
- Otaola González, P. (2005). *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico platónica*. Valladolid: Estudio Agustiniano.
- Pacioni, V. (2001). Artes liberales. En: Fitzgerald, A. D. (dir.). *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo* (pp. 118-119). Burgos: Monte Carmelo.
- Rincón González, A. (1992). *Signo y lenguaje en San Agustín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rist, J. M. (1994). *Augustine: ancient thought baptized*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stefani, G. (1969). *L'etica musicale di S. Agostino*. Roma: Pontificia Universidad Lateranense.
- Svoboda, K. (1958). *La estética de san Agustín y sus fuentes*. Madrid: Augustinus.
- Uña Juárez, A. (2000). *Cántico del universo: la estética de San Agustín*. Madrid: s/d. e. Aunque este libro no tiene datos de edición, es una colección de artículos previamente publicados.
- Van Deusen, N. (2001). Musica, De. En: Fitzgerald, A. D. (dir.). *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo* (pp. 924-927). Burgos: Monte Carmelo.

Prada Dussán, Maximiliano

Vía del significante y vía del significado: función anagógica de la música en San Agustín

www.revistarodadafortuna.com

Recebido: 30 de abril de 2013

Aprovado: 08 de julho de 2013