

El teatro de la voz: Vocación y audición en las «Confesiones»

*Voce mea ad Dominum clamavi,
et exaudivit me.
Ps. 3,5*

*La boca de Agustín canta su contemplación y su amor sobre melodías
bíblicas. Sus ideas se despliegan en una especie de ballet verbal.*
G. Bouissou

*El stilus de Agustín se pliega a los timbres de voz, a las asonancias y
disonancias, a los ritmos del poema. Producto del más lejano Cercano
Oriente, llegado de allí hasta nosotros, hasta Rimbaud por el canto
cortés, la antigua figura del blasón erótico se ofrece a las palabras para
que confiesen la copulación santa.*
J.-F. Lyotard

RESUMEN

En las *Confesiones*, la voz marca todos los momentos clave de la confesión. Un dúplice haz de voces que claman y voces que responden se despliega desde la primera hasta la última página. La misma vocación conserva aquí su valor etimológico de llamamiento a la escucha interior. Ya sea que el autor alabe a Dios o confiese sus faltas y haga profesión de fe, su *confessio* es un ejercicio de atención a la voz de Dios. Retórico empedernido y frecuentador habitual de espectáculos, Agustín traslada a la confesión las técnicas oratorias y mímicas. El artículo profundiza en esta dramaturgia, que cuenta con una multitud de voces y objetos parlantes y nos convoca a vivir hacia adentro. Para los lectores modernos, que vivimos sobrecargados de mensajes, reclamos, ruidos, este teatro de la voz suena como un reto o, en palabras de J. Derrida, como una opción desesperadamente metafísica.

PALABRAS CLAVE: Audición, libros parlantes, mimo, silencio, vocación.

ABSTRACT

In the *Confessions*, the voice marks all the key moments of the confession: a double bundle of voices that cry out and voices that respond unfolds from the first to the last page. Vocation itself retains here its etymological value as a call to inner listening. Whether the author praises God or confesses his faults and makes profession of faith, his confession is an exercise of attention to the voice of God. An inveterate rhetorician and habitual frequenter of spectacles, Augustine transfers oratorical and mimic techniques to the confession. The article delves into this dramaturgy, which relies on a multitude of voices and speaking objects y calls us to live inwardly. For modern readers, who live oversaturated with messages, claims, noises, this theatre of voices sounds like a challenge or, in the words of J. Derrida, like a desperately metaphysical option.

KEY WORDS: Listening, talking books, mime, silence, vocation.

1. **La «viva voz».** Con esta metáfora, común a muchas lenguas antiguas y modernas, I. Fönagy definió el estatuto del estilo oral. Distinta de la palabra, la voz tiene su raíz en la vida. Aunque en ocasiones se atribuye también a seres inanimados –hay una voz del mar, del trueno, de la tarde, de la flauta, etc.–, es una prerrogativa de los seres vivientes y, especialmente, de los seres humanos¹. Respirar, alimentarse, comunicarse, todas las funciones indispensables para la vida humana tienen en común los órganos vocales. Por su proximidad al inconsciente, la voz es también la señal de una alteridad a la vez biológica, psíquica y espiritual. No hay cultura que desconozca este poder de la voz que ahonda en los recovecos del alma, más acá y más allá de lo racional, donde la palabra experimenta su propia inadecuación convirtiéndose en grito o en silencio.

Posiblemente en ningún otro autor como en Agustín, en esa extraordinaria encrucijada entre tradición antigua y moderna, clásica y cristiana que son las *Confesiones*, la voz haya encontrado su elabo-

1 La asociación de la voz con la vida (el alma) es común en la tradición antigua. Según la definición de Aristóteles, «la voz (*phoné*) es un sonido emitido por un ser animado (*empsychou*), ya que ninguno de los seres inanimados (*apsychōn*) tiene voz» (*de anim.* II 8, 420b 5). Sin embargo, no todo sonido es una voz. Para que sea tal, o sea, sonido significativo (*sēmantikos psophos*), se requieren la presencia de un alma con sus afecciones (*pathēmata tēs psychēs*) y el uso de la imaginación, cf. J.L. Labarrière, *Imagination humaine et imagination animale chez Aristote*, «Phronesis» 29 (1984), pp. 17-49.

ración más completa, apoyada en una metafórica de origen pitagórico-platónico que marca todos los momentos de la confesión. Sensible como fue a la modulación de los sonidos, el obispo no se limita a invocar a Dios con himnos y cánticos, sino que congrega en su invocación todas las voces de los demás según una escala de vocalización, que abarca desde los sonidos más simples a los más complejos, desde la voz inarticulada y vacía de sentido (*inanis vox*) a la voz hablada y cantada (*sonus formatus*), desde la voz del corazón y los otros órganos internos a los gritos ensordecedores de los maestros de escuela hasta la voz inefable de los ángeles, pasando por todas aquellas otras voces de alabanza, que bíblicamente los seres de la creación, «el fuego, el granizo, la nieve, el hielo, el viento de tempestad, los montes y todos los collados, los árboles frutales y todos los cedros, las bestias y todos los rebaños, los reptiles y las aves, los reyes de la tierra y todos los pueblos» levantan hacia su Creador (*conf.* 7,13,19)². En la cúspide de esta jerarquía, que es también una cosmología y una antropología *sub specie vocis* (*serm. Prov. Dei* 4), está Dios. Su hermosura tan antigua y nueva es, antes que nada, *auditus*, belleza para escuchar y amar:

Atravesaste de un golpe (*percussisti*) mi corazón con tu palabra y te amé ¿Y qué amo (*quid autem amo*) cuando amo a Dios? No hermosura de cuerpo, ni belleza transitoria, ni claridad de luz tan agradable a mis ojos, ni suaves melodías de toda clase de canciones, nada de eso es lo que amo, cuando amo a mi Dios. Y, sin embargo, amo cierta luz, cierta voz, la luz y la voz de mi ser interior: ahí destella ante mi alma lo que el espacio no puede contener, ahí resuena lo que el tiempo no puede arrebatar. Esto es lo que amo (*hoc est quod amo*), cuando amo a mi Dios (*conf.* 10,6,8)

Dios, escribe Agustín, ha discurrido el velo de su carne para alcanzarlo con su voz y romper su sordera. Después de muchos años de disipación, él no se resiste a una llamada que repercute en su interior y lo hace temblar de amor y terror. Su irrupción es tan inaudita que no se deja incorporar en el discurso: pertenece a esa clase de fenóme-

2 Cf. COURCELLE, P., "Les «voix» dans les Confessions de saint Augustin", *Hermes* 80 (1952) 31-46, posteriormente incluido en ÍD., *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Paris, Boccard 1968, pp. 291-310.

nos excesivos o, por usar la terminología de J.-L. Marion, ‘saturados’ que son incontenibles dentro de cualquier horizonte³. Y como, por otro lado, no hay amor a la belleza sin confesión previa (*in ps.* 95,6), el amor siempre es tardío: *Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi* (*conf.* 10,27,38). Incluso el *quid* de la emoción primordial, producto del asalto divino, no puede darse en el discurso sino como un *quod* retardado en el tiempo. En este marco de pérdida relacionado con el espaciamiento y la temporalidad (*distentio*), al confesante no le queda más que recoger en unidad la diversidad en la que se ha dispersado para dirigir su atención (*intentio*) hacia aquellas cosas que están por delante, empezando por los cuerpos celestes quienes, en forma de voces, conforme a la lógica de la prosopopeya, responden su *interrogatio* siempre de la misma manera:

Interrogué al cielo, al sol, a la luna, a las estrellas: “Nosotros no somos –respondieron– el Dios que buscas”. Y dije entonces a todas las cosas que rodean las puertas de mis sentidos corporales: “Decidme algo de mi Dios, ya que vosotras no lo sois; decidme algo de él”. Y exclamaron con gran voz (*voce magna*): “Él es quien nos hizo” (*Ps* 99,3). Mi interrogación era mi atenta mirada y su respuesta, su forma inteligible. (*conf.* 10,6,9)

Lo inefable de Dios se hace oíble, aunque sea de manera retardada, a través de la voz de sus criaturas: en el universo cada una clama a la otra, como si sonara un único órgano (*in ps.* 41,9) y cada una nos convoca a amar (*ecce undique mihi dicunt, ut te amem*) y sobrepasar al modo de Ídido, el personaje evocado por el salmista como el prototipo de quien canta sobrepasando y cantando sobrepasa (*in ps.* 38,1).

3 Cf. MARION, J.-L., *Au lieu de soi. L'approche de Saint Augustin*, Paris, Épiméthée 2008, pp. 148-204. En un libro célebre (1917), Rudolf Otto ha descrito la manifestación de lo sagrado como un *mysterium tremendum*, que se sustrae a la razón y tiene que ver con lo ominoso, lo fascinante (*Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid 2005). En Agustín, este evento es descrito como un acto de seducción que satura todos los sentidos: es «luz, voz, olor, alimento, amplexo» con evidente primacía de la voz que es por sí misma gozo: *Ecce vox tua gaudium meum* (*conf.* 11,2,3). Por lo demás, *et videre et audire simul in Verbo est, nec aliud est ibi audire, et aliud videre; sed auditus visus, et visus auditus* (*in Joh.* 18,9). Cf. BOUTON-TOUBOULIC, A.-I., “La voix de la vérité, un élément de démonstration chez saint Augustin”, *Pallas* 69 (2005) 179-93.

Como bien lo ha señalado C. Basevi, para Agustín «la Creación no es una verdad definitiva que describe simplemente una situación de hecho, poniendo entre las criaturas y el Creador la sima insalvable de la diferencia ontológica del ser, sino que es punto de partida para una vuelta a Dios de todo lo creado»⁴. Trascender (*transilire, transire*) es para las criaturas un remedio a la finitud y la voz de Dios, «creador y ordenador de todas las cosas», es lo que hace que su vida sea una vocación, un destino.

2. «**Los armónicos del mundo**». Que el mundo tenga naturaleza musical y que la música sea un medio para conocer las verdades del corazón, es una idea común en la cultura antigua, que los cristianos adaptaron a la enseñanza de las Escrituras poniendo especial énfasis en el tema de la *caritas*⁵. En Agustín, este proceso se encuentra plenamente desarrollado. Auditor como fue, el obispo basó sus contactos en la voz y sus correspondencias con el orden de la creación, que es esencialmente *ordo amoris*. En las *Confesiones* habla con admiración de los armónicos de la creación, de la consonancia del universo, que le asigna a cada ser su propio movimiento según la ley de gravitación espiritual o musical, que es la ley del amor:

Mi peso es mi amor, él me lleva doquiera soy llevado. Tu don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba: nos enardecemos y caminamos; subimos las ascensiones en nuestro corazón y cantamos el cántico de los grados (*conf.* 13,9,10).

Con su orden numérico, basado en el ritmo y la proporción, la música está al servicio del hombre interior: acompaña su ascensión

4 BASEVI, C., «La conversión como criterio hermenéutico de las obras de San Agustín», *Scripta theologica* 18/3 (1986) 803s. Acerca de la figura de Ídido como personificación del deseo de Dios, cf. BOCHET, I., *Saint Augustin et le désir de Dieu*, Études Augustiniennes, Paris 1982, pp. 140-42. Trascender, como lo explica E. Levinas, «significa un movimiento a través (*trans*) y un movimiento hacia arriba (*scando*)», es decir «un doble esfuerzo de encabalgamiento del intervalo» por cambio de lugar y por cambio de nivel (*Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid 2005, p. 195).

5 Para la historia de esta doctrina, cf. KAYSER, H., *Akroasis, Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel, Schwabe, Stuttgart 2007.

de lo visible a lo invisible y, dando voz a los sentimientos, conecta los placeres del oído con la escucha del silencio, que es la verdadera forma de la interioridad. Aunque los sonidos materiales tengan cierta eficacia (*nonnullius dignitatis locum*) sobre el alma, su música es tan solo el eco de esa melodía silenciosa, que resuena detrás de cada voz. Por eso la música, al igual que la belleza, tiene para Agustín un valor esencialmente unitario: todo procede del silencio, la longitud de las sílabas, el ritmo, las pausas, y todo tiende al silencio. A diferencia de los himnos de Ambrosio, que tuvo la oportunidad de escuchar durante su estadía en Milán, «el *lied* que se eleva del alma agustiniana es lineal y se dirige sin rodeos a Dios: más una lucha solitaria del alma desembarazándose de la tierra como en un *largo* de Beethoven que el barroco de alcance mundial de los jesuitas»⁶. Es posible también que la estructura numérica de las *Confesiones*, repartidas en 10 + 3 libros (*retr.* II 6), sea de la misma naturaleza y, exactamente como un *lied*, sea música vocal, en la cual las voces de sufrimiento y la acción de gracias del converso (I-X) hacen eco a la voz de Dios, que convoca a sus electos a través del *musicum carmen* de la creación, del Verbo y de su soplo divino (XI-XIII). En un mundo regido por la predestinación, el doctor de la Gracia debió de considerarse entre aquellos predilectos, que en un pasaje del *Apocalipsis* (15,3-4) citado en el prólogo a las dos secciones del libro, entonan en las arpas de Dios el cántico de Moisés. Este convencimiento, producto de admoniciones y revelaciones (*praed. sanct.* 4,8,), sería, a juicio de Ferrari, el motivo dominante que sostuvo a Agustín a lo largo de los casi seis años durante los cuales compuso su cántico de gracias⁷. Y, al igual que el Apóstol, lo compuso no en su propia voz, sino en la voz del Señor, ya que, como escribe, «ninguna palabra de bien yo digo que tú ya no la hayas oído de mí, y nada parecido oyes de mí que tú ya no me lo hayas dicho previamente a mí» (*conf.* 10,2,2)⁸.

6 SPITZER, L., *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo: prolegómenos a una interpretación de la palabra «Stimmung»*, Abada, Madrid 2008, p. 42. Sobre el rol de la música en Agustín, cf. DEUSEN, N. van, “Música, ritmo”, en FITZGERALD, A. D. (ed.), *Diccionario de san Agustín. San Agustín a través del tiempo*, Ed. Monte Carmelo, Burgos 2001, pp. 927-31.

7 FERRARI, L.C., “El origen de las Confesiones de san Agustín”, *Augustinus* 49 (2004) 35-72.

8 Cf. HERZOG, R., “Non in sua voce». Augustins Gespräch mit Gott in den Confessiones”, en STIERLE, K., y WARNING, R. (eds.), *Das Gespräch*, Fink, München

Es sabido cuáles fueron las implicaciones metafísicas y místicas que este motivo musical generó en la historia del pensamiento cada vez que los cristianos intentaron tematizar la voz (el silencio). No menos importante y duradera, como lo ha mostrado L. Spitzer, fue su recepción en la poesía y el arte. Durante siglos, el hombre occidental continuó pensando que todo es voz y todo se encuentra enlazado por la voz: el movimiento de los planetas y los coros de los ángeles, la vibración de las cuerdas del arpa y el júbilo del corazón, la cantinela de los pájaros y la rima, el temple anímico y la temperatura atmosférica, ese ambiente de aire y viento que en Petrarca y los petrarquistas envuelve a la dama en una especie de halo secular. Incluso la conciencia, o sea la capacidad de hablar uno a sí mismo y reflexionar de forma conceptual, se encuentra asociada frecuentemente a la voz. «Que la historia de la idealización, es decir, la “historia del espíritu” o la historia sin más, –ha escrito J. Derrida– no sea separable de la historia de la *phoné*, restituye a esta última todo su poder de enigma»⁹.

3. Las voces del alma. El alma es la verdadera morada de la voz. De ahí parten todos los impulsos que presiden a la fonación. Según la clásica definición de los estoicos, la voz es «aire emitido por un impulso interior y enviado por el pensamiento»¹⁰. Conforme con esta concepción, que puede rastrearse en varias de sus obras, Agustín recuerda en las *Confesiones* el modo en que, de pequeño, aprendió a hablar espontáneamente:

No fueron las personas mayores las que me enseñaron a hablar presentándome las palabras según cierto criterio pedagógico, como luego

1996, pp. 213-50.

9 DERRIDA, J., *La voz y el fenómeno*, Pre-Textos, Valencia 1985, p. 133. Las *Confesiones* de Agustín fueron para el propio Derrida el modelo de su «circonfesión», inserta en el margen inferior del libro de BENNINGTON, G., *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid 1994. Sobre este libro, cf. PETROSINO, S., “Lacan, Derrida, Lyotard e la compagnia di Agostino”, en ALICI, L.; PICCOLOMINI, R., y PIERETTI, A. (eds.), *Verità e linguaggio. Agostino nella filosofia del Novecento*, 3, Città Nuova, Roma 2002, pp. 215-225.

10 SVF 17 y 20 (Diógenes de Babilonia). Sobre la reflexión lingüística de los estoicos y su legado en Agustín, cf. PINBORG, J., “Das Sprachdenken der Stoa und Augustins Dialektik”, *Classica et medievalia* 22 (1962) 148-77; BOUTON-TOUBOULIC, A.-I., “Augustin et le corps de la voix”, *Cahiers philosophiques* 122 (2010) 413-56.

me enseñaron las letras; sino que fui yo mismo con el entendimiento que tú me diste, Dios mío, cuando con gemidos y voces varias y variados movimientos de los miembros quería manifestar los sentimientos de mi corazón (*conf.* 1,8,13).

Voces, gestos, movimientos de ojos y miembros son expresiones naturales del pensamiento, que se sirve de ellas según un ritmo y una melodía apropiados para cada uno. Sin embargo, en Agustín el pensamiento no tiene ese derecho de soberanía o de *speaker* oficial, que los estoicos pretendían. La ciudadela del alma se ve embestida desde adentro por muchas facciones, que contienden, cada una, por la soberanía y acaban por destruirla. Voces ensordecedoras resuenan por todos lados hacia el oído interior. Si el pensamiento habla, más bien grita – con estos gritos del pensamiento está redactada también la confesión –, las otras afecciones no son menos estridentes. Sin nunca alcanzar el nivel de la *vox significans*, se manifiestan con gritos («las contriciones de mi alma eran grandes voces que se elevaban hacia tu misericordia»), ruidos, estrépitos («por todas partes crepitaba, a mi alrededor, un hervidero de amores pecaminosos»), voces inarticuladas («las voces del error me arrebatában hacia afuera y bajo el peso de mi soberbia caía en el abismo»), murmullos («futilidades tras futilidades, vanidades tras vanidades, mis antiguas amigas, me retenían, me tiraban del vestido de la carne y me bisbiseaban y yo las escuchaba ya de lejos, menos que con medio oído, mientras me musitaban a la espalda y, al alejarme, me pellizcaban a hurtadillas, para que volviese la vista»), más frecuentemente con llantos y gemidos insistentes que, en ocasiones, pueden transformarse en rugidos («rugía con todos los gemidos de mi corazón») o en una consternación muda («el alma se resistía, se rehusaba y no alegaba excusas. Sólo había quedado en ella un mudo temblor y, como frente a la muerte, recalcitraba»)¹¹. Más que a un tetracordio, tal como los estoicos definían las cuatro afecciones generales, este vocerío (*tumultus*) de la conciencia se parece a una *controversia secum*:

11 Es bien conocida la relación que, en las lenguas indoeuropeas, mancomunada el mito, los misterios, el chupar del lactante, los murmullos, el musitar de la animalidad herida. Sobre esta relación, ya sea etimológica (**mu*) y metafórica, cf. BOLOGNA, C., *Flatus vocis*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 77ss., y AGAMBEN, G., *Infancia e historia. Destrucción de la. experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2007, pp. 89-91.

Me llenaba de una gran vergüenza, porque aún oía el murmullo de aquellas naderías y me quedaba vacilante. Mas de nuevo aquella voz, como si dijera: “Hazte sordo contra aquellos tus miembros inmundos sobre la tierra (Col 3,5), para que sean mortificados. Ellos te hablan de deleites, pero no conforme a la ley del Señor tu Dios” (Ps 118.85). Tal era la contienda en mi corazón y no era sino de mí mismo contra mí mismo (*conf.* 8,11,27).

Hábil orador y frecuentador en su juventud de espectáculos, Agustín retoma en sus *Confesiones* las técnicas en uso en las escuelas de su tiempo convirtiéndolas en la herramienta de una nueva retórica, que tiene por objeto al yo y por intérpretes a sus *personae*. De hecho, todo dentro de su alma cobra vida y grita exactamente como en el escenario. Ni podría ser de otra manera, ya que, a falta de un control represivo, la voluntad se encuentra medio herida (*semisaucia*): la parte sana se levanta contra la otra que vacila (*voluntatem parte adsurgente cum alia parte cadente luctantem*) y nadie puede impedir el furioso altercado que entre ellas se produce¹². Rechazadas por los cristianos, tras haber sido objeto de severas críticas por los filósofos paganos, las voces del histrión encuentran ahora su morada dentro del alma, en el corazón mismo de la metafísica agustiniana, como señales de una alteridad a la vez ontológica (Dios, la Verdad, el Bien, el Mal) y psicológica (la *aegritudo animi*), de la que nada conoce el espíritu del hombre (*conf.* 10,5,7). Un bosque misterioso y sin límites alberga en nuestro interior. La obsesión del obispo con las enfermedades psíquicas y su asiduo escrutinio, como lo ha señalado P. Brown, acabaron

12 En palabras de R. Bodei, «En la *voluntas* agustina se refleja la tragedia de la exfoliación de la “facultad dirigente” de los estoicos, del *hegemonikon* presentado a veces como la ciudadela o la acrópolis del alma, desde la que todo se domina. La fortaleza ha sido conquistada, la acrópolis arrasada. La *civitas* del ánimo, ya privada de un control represivo de lo alto, está escindida en una guerra permanente de facciones, dilacerada por una pluralidad de fuerzas opuestas que la atormentan y la paralizan» (*Ordo amoris. Conflictos terrenos y felicidad celeste*, Valladolid, Cuatro Ediciones 1998, p. 53). Sobre las pasiones y la técnica de la personificación, cf. BERMON, E., “La théorie des passions chez saint Augustin”, en BESNIER, B.; MOREAU, P. F., y RENAULT, L. (eds.), *Les passions antiques et médiévales. Théories et critiques des passions*, Presses Universitaires de France, Paris 2003, pp. 173-197; BALMUS, C. L., *Étude sur le style de saint Augustin dans les Confessions et la Cité de Dieu*, Les Belles Lettres, Paris 1930, pp. 247-250.

por desplazar la mística de sus queridos platónicos hacia una región llena de murmullos¹³.

4. **La voz enferma.** En la antigua literatura médica las alteraciones de la voz (afonías, disfonías, disneas, mutacismo, etc.) están incluidas regularmente entre los síntomas morbosos¹⁴. De hecho, un único filo de voz hermana salud y enfermedad. Sobre todo en las patologías psíquicas y en esas formas similares de alteración que son los éxtasis, estos fenómenos se dan con una frecuencia e intensidad mayores de lo habitual. Enfermos de mente, esquizofrénicos, epilépticos, chamanes, “iatromantes”, “pitones”, endemoniados y alucinados en general, tienen en común la propiedad de hablar por encima o por debajo de la tonalidad normal, como si otra voz contraria resonara dentro de ellos. Las alucinaciones, que padecen, se encuentran descritas por los médicos antiguos como voces, que se apoderan de la persona y la afectan en su identidad. Su violencia salvaje es descrita como una tormenta o un cataclismo natural. Porque las voces se comportan como los sonidos de la naturaleza, pero, a diferencia de ellos, expresan discursos, críticas, escarnios.

Las *Confesiones* nos proporcionan una versión dramatizada de dicha patología. Conforme al modelo que, a partir del siglo II d.C. se vino definiendo en los relatos de conversión, el paso del autor a la fe no es consecuencia de una intervención divina en forma de visión o de sueños, prodigios y otros signos milagrosos, sino de una búsqueda personal y a solas desde una situación previa de insatisfacción¹⁵.

13 BROWN, P., *Biografía de Agustín de Hipona*, Revista de Occidente, Madrid 1969, p. 231. Según Brown, las *Confesiones* serían el producto de la acción terapéutica de un neurótico, que trató de arreglar las cuentas consigo mismo. Sobre los estudios médico-psicológicos, desde los análisis pioneros de B. Legewie (1925) y E. Dodds (1928) hasta los trabajos más recientes, cf. DEVOTI, D., “Le scienze psicologiche e le “Confessioni”: bilancio e prospettive”, en BALBO, A.; BESSONE, F., y MALASPINA, E. (eds.), “*Tanti affetti in tal momento*”. *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2011, pp. 343-598.

14 Cf. CIANI, M. G., “I silenzi del corpo, Difetti e assenza di voce in Ippocrate”, en CIANI, M. G. (ed.), *Le regioni del silenzio*, Liviana, Padova 1983, pp. 159-172; *Psicosi e creatività nella scienza antica*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 19ss.

15 Sobre el modelo cristiano de conversión, cf. NOCK, A. D., *Conversion: The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, University

El sufrimiento interior es descrito como una enfermedad que se manifiesta con ataques febriles (*fervor*), hinchazones (*tumor*), manchas y ulceraciones en la piel (*maculosus et ulcerosus*), heridas (*vulnera*), salidas de sangre y pus (*sanies*), convulsión (*aestus, tumultus*), dolores intensos (*dolor acerrimus*), sentido de atrapamiento y asfixia (*captus et offocatus*). Especialmente en proximidad de esos accesos que los médicos antiguos solían definir críticos, estos trastornos presentan semejanzas con el comportamiento psicótico, como en la escena crucial del jardín milanés:

En el momento álgido de mi indecisión, hacía con el cuerpo muchos de esos gestos, que a veces los hombres quieren hacer y no pueden, bien por no tener miembros para hacerlos, bien por tenerlos atados, bien por tenerlos debilitados por la enfermedad o bien de cualquier modo impedidos. Si arranqué mi cabello, si me golpeé la frente, si oprimí las rodillas con los dedos entrelazados, lo hice porque quise. Pero podía quererlo y no hacerlo, si la agilidad de los miembros no me obedecía. Luego hice muchos gestos en los que querer no era lo mismo que poder (*conf.* 8.8,20).

Como el alma ya no manda en su entereza, sino que, enroscándose en sí, con una parte quiere y con la otra no, las voces toman la delantera. Insinuándose como calzas en sus heridas, la reprochan, la amonestan, la contradicen, la espolean, la despedazan, la arrancan hasta llevarla a esa pasividad propia de la experiencia psicótica. Como escribirá T.S. Eliot recordando en *La tierra baldía* la llegada de Agustín a Cartago: «Quemando quemando quemando quemando | Oh, Señor, Tú me arrancas». Estas alteraciones van de la mano con la renuncia al mercado de la charlatanería oratoria (*nundinae loquacitatis*), que en la cultura antigua era el lugar institucional de la presencia de la voz¹⁶. Y todo eso no por mor de una decisión clamorosa (*tumul-*

Press, Oxford 1961; MAZZA, M., “La conversione nella Tarda Antichità. Appunti per una fenomenología”, en HIDALGO DE LA VEGA, M. J. (ed.), *La historia en el contexto de las ciencias humanas y sociales*, Homenaje a Marcelo Vigil Pascual, Salamanca 1989, pp. 123-43, y PARENTE, F., “L’idea di conversione da Nock a oggi”, *Augustinianum* 27 (1987) 7-25.

16 Cf. LEPELLEY, C., “Un aspect de la conversion d’Augustin : la rupture avec ses ambitions sociales et politiques”, *Bulletin de littérature ecclésiastiques* 88 (1987)

tuose), sino de un largo proceso de escisión interior que se manifiesta con alteración de la voz, dolor de muelas y dificultades respiratorias:

Ese mismo verano, debido al excesivo trabajo académico, mi pulmón había empezado a resentirse y a respirar con dificultad, acusando una lesión con dolores de pecho que me impedían emitir una voz clara y prolongada (*conf.* 9,2,5).

A juicio de P. Alfarić, se trataría de una crisis de asma debida al temperamento artrítico del santo¹⁷. Esta dificultad respiratoria, mencionada también en los diálogos de Casiciaco, tiene el efecto de devolverle al cuerpo su función de signo. Aislado del resto del mundo, paralizado en sus funciones vitales, este cuerpo devocalizado no es más que un cuerpo testamentario al igual que los signos que, en los antiguos epígrafes sepulcrales, esperaban recobrar vida gracias a la voz del caminante. Lo que estaba vivo, pues, ya está muerto o a punto de morir y la muerte es necesaria para deshacerse de la envoltura del hombre viejo. Esta inversión de lo muerto y lo vivo teje su motivo a lo largo de todo el libro. Las mismas enfermedades son acogidas como «un colirio de saludables dolores» con que el confesante espera sanar. Dolor y sufrimiento, escribe, siempre se dan en quien no sigue la voz de Dios y los órganos de fonación son los más afectados. La voz es a la vez síntoma y signo, fuente de enfermedad y remedio con que la gracia medicinal opera, siempre y cuando el enfermo no haga oídos sordos a la voz del médico que viene a sanarlo (*conf.* 2,7,15; 10,28,39)¹⁸.

229-46; “*Spes saeculi*”. *Le milieu social d’Augustin et ses ambitions séculières avant sa conversion*, Roma 1987, pp. 99-117. Sobre el papel de la voz en la educación oratoria, cf. ROSA, F., “Le voci dell’oratore. Oratoria e spettacolo nell’excursus quintiliano «de pronuntiatio»”, en FINIS, L. de (ed.), *Scena e spettacolo nell’Antichità*, Olshki, Firenze 1989, pp. 253-267.

17 Cf. ALFARIC, *L’évolution intellectuelle de Saint Augustin. Du manichéisme au néoplatonisme*, Paris, Emile Nourry, I, Paris 1918, pp. 40s., y COURCELLE, P., *Recherches sur les Confessions de saint Augustin*, Bocard, Paris 1968, p. 254.

18 Huelga recordar que, según *civ.* 19,13,2, lejos de ser una quiebra en la creación, «el propio dolor es testimonio del bien que se nos ha quitado y del bien que se nos ha dejado. De no haber permanecido ningún bien, no se podría experimentar dolor por el bien quitado». Sobre los conocimientos médicos de Agustín y el tópico del *Christus medicus*, cf. COURTÈS, J., “Saint Augustin et la médecine”, en *Augustinus Magister*. Congrès International Augustinien, 21-24 septembre, Paris

5. **Pantomima y duelo.** En una de sus «pantomimas de estilo» M. Marceau, el mimo quizás más talentoso de todos los tiempos, se halla frente a un muro que le impide el paso. Al tocarlo descubre otras superficies que conforman una especie de jaula en la que acaba atrapado. Cada vez que explora sus paredes invisibles de cristal, su espacio de maniobra se va estrechando y, cuando con un puñetazo logra por fin escapar del encierro, se da cuenta de que está dentro de otra jaula aún más aterradora y ahí muere en el más absoluto silencio. Pese al final aparentemente nihilista, la pantomima es una especie de liturgia. Con su rostro innaturalmente blanco y su pesadez de ángel caído, este moderno Pierrot está metido en un cuerpo que se parece al cuerpo-tumba (*sēma-sōma*) de los órficos. Es por ahí, sin embargo, por donde pasa su salvación. Como el propio Marceau lo explicó: «nuestra vida es también una jaula por la que nuestros pensamientos vuelan hacia el infinito. ¿La muerte es un tránsito? Si estuviéramos seguros de su nada, la vida sería absurda. El hombre, vivo o muerto, se reencarna, renace a través de los demás. Todo nuestro arte se expresa con fuerza en esta metamorfosis»¹⁹.

Redención y degradación, triunfo y caída, agilidad y pesadez, sabiduría e idiotez, humanidad y animalidad, risas y llantos: estas y otras polaridades no pertenecen sólo a la pantomima moderna, tal y como se vino desarrollando desde la edad romántica en adelante, sino que son lo propio de esas manifestaciones que M. Bachtin agrupó bajo la categoría de «realismo grotesco». Toda la historia del mimo está marcada por esta ambivalencia.

1954, I, Paris, Études Augustiniennes 1954, pp. 43-51; CAPÁNAGA, V., *Agustín de Hipona*, La Editorial Católica Madrid 1974, pp. 154- 60. En *in ps.* 57,9, se lee que la venida del Señor hizo efectiva la curación del género humano y su voz es el *medicamentum medicatum*: «¿Acaso el medicamento tiene voz? Hay cierto medicamento que posee voz. Llevamos con nosotros el medicamento; escuchad su voz no como áspides sordos. Pues ésta es la voz del medicamento que está preparado por el sabio».

19 MARCEAU, M., *Sull'arte del mimo. Riflessioni*, a cura di A. Vincenti, Editori del Grifo, Montepulciano 1987, p. 107. *El ángel* es el título de otra pantomima de Marceau. Sobre el carácter mercurial del mimo, cf. STAROBINSKI, J., *Retrato del artista de saltimbanque*, Abada Editores, Madrid 2007.

Es sabido que en la Antigüedad mimos y pantomimas alcanzaron gran popularidad hasta reemplazar, en la época imperial, a todas las otras representaciones dramáticas. En una de sus sátiras, Horacio se burla de flautistas, bufones y mimas que están de duelo por la muerte de Tigelio, un músico que había gozado de los favores de César y Cleopatra. Un siglo después, otro poeta satírico, Juvenal, lamenta el deterioro de la ciudad debido a que «el río Oronte de Siria, ya ha tiempo, ha empezado a verter sus aguas en el Tíber trayendo consigo lenguas y costumbres, cuerdas de harpas con músicos, tambores exóticos y muchachas obligadas a prostituirse en el circo» (*sat.* III 62-65). Los testimonios al respecto son numerosos y no todos críticos, ya que no sólo la gente de baja extracción, sino también pudientes e intelectuales quedaron fascinados con la maestría coreográfica y la gracia mímico-gestual de este género de teatro. De algunos actores conocemos incluso los nombres y la trama argumental de sus espectáculos; muy poco sabemos, en cambio, del arte escénico. El descubrimiento de algunos papiros mímicos ha posibilitado una mejor aproximación al estudio de este subgénero²⁰. Sin embargo, la pantomima fue otro tipo de espectáculo, sin diálogos ni palabras, enteramente dirigido a los ojos. Considerando la procedencia oriental de muchos mimos, mimas y bailarinas, debió de ser algo parecido al teatro danzado de India, como el Kathakali o el Odissi, con movimientos capaces de suscitar en el espectador fuertes emociones. Según Agustín, la *actio* era muy sensual dejando espacio a la imaginación. En una página justamente famosa de las *Confesiones*, el obispo recuerda el efecto arrebatador que ejerció sobre él, producto de esa *concupiscentia oculorum* que escapa a la mirada y, pegada al visco del placer, sólo responde a la voluptuosidad de los sentidos corpóreos:

Los espectáculos teatrales me arrebataban (*rapiebant*) con sus escenas llenas de imágenes de mis miserias y de combustible para el fuego de la carne. Pero ¿qué será que, en el teatro, el hombre quiera sentir dolor cuando ve muertes y tragedias que, de modo alguno, quisiera padecer en su persona? Con todo, el espectador quiere sentir dolor con

20 Sobre la particularidad de estos fragmentos papiráceos, que ilustran con minuciosidad la *Spielform* de algunos mimos, cf. WIEMKEN, H., *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Schünemann, Bremen 1972.

ellas, y el propio dolor es su deleite. En ese entonces yo me complacía en los teatros con los amantes cuando se gozaban impúdicamente, por más que lo hiciesen de un modo ficticio en la ilusión del juego escénico. Y cuando, por el contrario, se separaban (*sese amittebant*), tenía compasión y me contristaba con ellos, y lo uno y lo otro me deleitaba. Sumido en mi miseria, amaba el dolor y buscaba ocasiones para dolerme; en aquellas desgracias ajenas y falsas del mimo, me agradaba tanto más la escenificación del actor y tanto más me fascinaba (*alliciebat*) cuantas más lágrimas me arrancaba (*conf.* 3,2,2-4).

Una tal insistencia en el tema del dolor y del placer en el dolor, en el temor a la pérdida y el duelo es, por cierto, el reflejo de un ánimo inquieto que «amaba amar sin aún amar», pero tiene también que ver con el género de espectáculos a los que el obispo solía asistir en su juventud²¹. Aparte de los contenidos sentimentales y lacrimógenos, la actuación escénica entregada a la voz de los instrumentos de percusión, a la quironomía y los movimientos lascivos de saltadores y bailarinas en paños menores, bien se convenía con esa hambre de amor, plagada de melancolía, que Agustín confiesa haber probado tras su llegada a Cartago. Esta *Stimmung* es la que posibilitó que, pese a las proscripciones eclesiásticas, la pantomima tuviese acogida inclusive en algunos círculos gnósticos. Y ¿cómo explicar de otro modo el hecho de que todos los pasajes más llamativos y llorosos de las *Confesiones*, de los castigos en la escuela al fallecimiento del amigo, de la salida de Cartago al encuentro con un borracho en Milán, a la muerte de la madre, llevan la impronta, por muy lábil que sea, de otras *umbrae* vinculadas con el lenguaje de los histriones y pantomimos? Incluso en sus sermones, el obispo no desdeñó recurrir a retruécanos, chistes y acrobacias mímico-verbales a fin de

21 Aunque Agustín consideraba como una *miserabilis insania* su pasión por los espectáculos, su análisis contiene elementos de novedad respecto de la postura peripatética y cristiana, cf. WEISMANN, W., *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg, Werner 1972. En *conf.* 10,35,57, comentando su atracción por los espectáculos, Agustín confiesa que, aun después de romper con el circo, la simple vista de una caza en el campo hacía que se distrajera y se saliera del camino, porque ahí seguía inclinándose su corazón. Sobre el verbo *rapere* usado para describir el aliciente de los espectáculos, así como el arrebató místico, cf. KNAUER, N., «Peregrinatio animae». Zur Frage der Einheit der augustinischen Konfessionen», *Hermes* 85 (1957) 233.

edificar a sus feligreses con espectáculos saludables sobre «lo que el ojo no ha visto, ni el oído ha escuchado, ni ha subido al corazón del hombre» (s. 331,3)²². El mimo, decía M. Marceau, expresa lo inexpresable. La palabra es algo familiar, nos acompaña de por vida; en cambio, la palabra del corazón es anterior a todas las lenguas y raya en el silencio. Buscar para ella un sonido que llegara al corazón de la gente sin apartarse del suyo, esto es precisamente lo que el obispo intentó hacer. Como dijo en uno de sus sermones centrado en la Palabra encarnada:

La palabra que está en el corazón no es ni latina ni griega; más aún, lo que está en mi corazón es anterior a estas lenguas. Busco para él un sonido; busco una especie de vehículo; busco algo que llegue a ti sin apartarse de mí. Ya habéis oído lo que está en mi corazón; ya está en el vuestro también. Está en el mío y en el vuestro; habéis empezado a tenerlo y yo no lo he perdido (s. 225,3).

Sermonear, instruir ayudan a escuchar la voz del corazón, donde uno es lo que es (*conf.* 10,3,4). Por lo demás, desde afuera no se puede enseñar nada: con el ruido de la voz podemos llamar la atención (*admonere possumus per strepitum vocis*), pero si no hay dentro alguien que enseñe, este ruido no sirve de nada (*in Joh. ep.* 3,13).

6. Orestes y Pilades. Detrás de la conversión de Agustín, como muchos estudiosos han destacado, hay un sentimiento de pérdida, que retrotrae su cristianismo hacia el modelo paulino. Según H. Arendt, que en su tesis doctoral sobre el obispo de Hipona enlazó elementos de la filosofía de Heidegger y Jaspers, «cuanto más hondamente cristiano se fue haciendo san Agustín en el curso de su larga vida, tanto más y más paulino se hizo»²³. Y eso precisamente porque, a juicio de la pensadora, el miedo a la pérdida, en tanto que reflejo de su con-

22 Cf. PONTET, M., *L'exégèse de Saint Augustin prédicateur*, Aubier, Paris 1945, pp. 91-93, y MANDOUZE, A., *Saint Augustin. L'aventure de la raison et de la grâce*, Études augustiniennes, Paris 1968, pp. 35-43.

23 ARENDT, H., *El concepto de amor en san Agustín*, Ediciones Encuentro, Madrid 2001, p. 30. Sobre este ensayo, cf. SCANLON, M. J., "Arendt's Augustine", en CAPUTO, J. D., y SCANLON, M. J. (eds.), *Augustine and Postmodernism. Confessions and Circumfession*, Indiana University Press, Bloomington 2005, pp. 159-172.

cepción del amor como anhelo de poseer, desempeñó en él un papel decisivo a la hora de desligarse de las ilécebras del paganismo y optar por una religión que le prometía derrotar a la muerte. Ahora bien, esta experiencia de la muerte, en el mismo pasaje señalado por la Arendt, es la experiencia de la muerte del otro y, en esta experiencia, no es irrelevante la mediación de la voz de los paganos.

Con motivo de la muerte de un coetáneo suyo, cuya amistad había ido afianzándose al calor de los intereses comunes (*fervore parilium studiorum*), el Hiponate describe este acontecimiento como una muerte personal. Porque compartir la vida implica también compartir la muerte o, como escribe con un juego de antítesis, *ex amissa vita morientium* viene la muerte para los que quedan en vida. Debido a ello, todo lo que le rodea, pierde sentido. Todo le da horror. Siente que ha quedado solo y desamparado en un ambiente inhóspito. Él mismo se ha vuelto un lugar infeliz, donde no puede estar y tampoco escapar. Es que una parte de su alma se ha ido con su amigo de juventud y la otra, bajo el peso del dolor, recae sobre sí misma. El relato de este duelo se entrega, como de habitual, a la técnica psicodramática de la personificación:

Un dolor inmenso entenebreció mi corazón. Todo cuanto veía era muerte para mí. Y la patria me resultaba un suplicio, y la casa paterna un tormento insufrible. Y todo lo que había compartido con él, ahora sin él se me volvía un suplicio inmenso. Mis ojos lo buscaban por todas partes, y no se me ofrecía. Llegué a odiar todo, porque no tenía a él y ya no podía decirme: “ahí viene”, igual que cuando vivía y estaba ausente. Me había vuelto para mí mismo un enigma (*mihi magna quaestio*) y le preguntaba a mi alma por qué estaba triste (Ps 41,6) y me conturbaba sobremedera, y ella no sabía qué responderme. Y si le decía: “espera en Dios” (Ps 41,6), justamente no me hacía caso, porque más real y mejor era para ella aquel amigo queridísimo que había perdido que el fantasma en quien se le ordenaba esperar. Sólo el llanto me era grato, y había tomado el lugar de mi amigo en las delicias de mi corazón (*conf.* 4,4,9).

El episodio, seguramente el más dramático del cuarto libro, se remonta al tiempo de la estadía en Tagaste, descrito como el tiempo del error (la retórica, el concubinato, la astrología, el maniqueísmo) y de

la búsqueda. La experiencia de la muerte del amigo es precisamente lo que lleva al futuro converso a tomar conciencia de su miseria (*sic ego eram illo tempore*) y de la falacia maniquea (*error meus erat Deus meus*). De ahí el desdoblamiento del yo, el contrapunto de narración (asociada al *quaerere*) y diálogo (asociado al *confiteri*) y la pluralidad de voces, interrogantes, advertencias, así como de reminiscencias clásicas que se entrelazan con el relato sin, por eso, invalidar la verdad de lo relatado²⁴. Entre las fuentes clásicas alegadas por los estudiosos (Lucrecio, Cicerón, Horacio, Séneca, etc.) hay que incluir también el teatro. Así es precisamente como está construido el relato, con el yo en el papel de la voz narradora que solía incorporarse a la pantomima y el alma, o, mejor dicho, su media parte *concisa et cruenta*, en los zapatos del *prósopon kophón* que responde a las llamadas con movimientos bruscos y, a falta de un punto de apoyo sólido, resbala en el vacío (*per inane labebatur*).

Comentando el disgusto por la vida que se había apoderado de su alma después de la pérdida del amigo, el obispo menciona el conocido episodio de Orestes y Pílates, cuya amistad los llevó hasta el sacrificio de la propia vida por salvar la del otro:

Así de infeliz estaba yo en aquel tiempo, y le tenía mayor aprecio a mi vida infeliz que a aquel amigo mío. Quería, por cierto, cambiarla, pero no quería perderla más que a él, y no sé si incluso quisiera perderla por él, como se cuenta, si no es pura ficción, de Orestes y Pílates que querían morir el uno por el otro o ambos al mismo tiempo, porque peor que la muerte era para ellos no vivir juntos. Pero no sé qué sentimiento había nacido en mí, muy contrario a éste, y sentía un gran disgusto de vivir y, al mismo tiempo, le tenía miedo a la muerte. Y cuanto más amaba a mi amigo, creo, tanto más odiaba y temía, como a una enemiga encarnizada, a la muerte que me lo había arrebatado (*conf.* 4,6,11).

Como ejemplo señero de amistad, la fábula de Orestes y Pílates fue tema de tragedias. Cicerón recuerda el gran éxito de público con-

24 Cf. BOUTON-TOUBOULIC, A.-I., "De la mort de l'ami à la présence divine (*conf.* IV, 4,7-12, 19)", *Vita Latina* 153 (1999) 58-69, y, sobre las reminiscencias clásicas, CARENA, C., "Fonti classiche di un passo delle Confessioni agostiniane", *Rivista di storia e letteratura religiosa* III (1967) 65-70.

seguido por Pacuvio, cuando la llevó a escena (*stantes plaudebant in re ficta*). La expresión *ego sum Orestes*, que en el teatro siempre sacaba los aplausos del público, se proverbializó y, así, durante siglos circuló hasta la época de Dante, que la incluyó entre los ejemplos de caridad gritados en la segunda cornisa del Purgatorio (XIII 33)²⁵. Puede que también Agustín haya sacado la cita del *Laelius* de Cicerón, pero, como todos los tópicos, el *exemplum* ya no tenía paternidad. En la época tardía sirvió para declamaciones y ejercitaciones poéticas. Incluso los pantomimos trágicos, al estilo de Pílates de Cilicia, la incluyeron en su repertorio²⁶.

A la altura de las *Confesiones*, como lo ha mostrado persuasivamente H. Hagendahl, lo autores clásicos ya no tenían derecho de ciudadanía. La única manera para Agustín de incorporarlos era utilizando el anonimato o la negación. Como memoria negada funciona también la cita de Orestes y Pílates: el obispo no sólo omite mencionar la fuente, sino que insinúa sobre su carácter de *res ficta*. Apartándose de Cicerón y de su idea de amistad, el Hiponate la fundamenta en la *caritas*, ya que no hay verdadera amistad, escribe, sino entre aquellos a quienes Dios aglutina²⁷. De ahí que la tragedia humana no es la muerte de una persona, por muy querida que sea, sino la muerte del alma. Lo que sí el ejemplo de Pílates nos muestra, es que nada en la vida puede poseerse si no a condición de perderlo y, como la memoria es de por sí misma una memoria traumática, la ausencia del otro es el precio que en la vida, como en el escenario, el deseo tiene que pagar.

25 Cic. *amic.* VII 24; *fin.* V 22, 63. Sobre este tópico de origen euripideo (*Orest.* 1045), cf. RUIZ DE ELVIRA PRIETO, A., “Pílates, Orestes e Ifigenia”, *Cuadernos de filología clásica* 12 (1977) 47-58.

26 Pílates fue un célebre pantomimo, especializado en el rol trágico, que en la época augustea rivalizó con la pantomima cómica de Batilo y, como reformador del mimo, introdujo nuevas formas de danzas desarrollando un papel importante en orientar el descomedido gusto de los romanos por este género de espectáculos. Sus seguidores se conocían como *Pyladi*. En el diálogo sobre *La danza* (c. 46), Luciano menciona, como temas argumentales, el mito trágico de Oreste junto a las peregrinaciones de Eneas y el amor de Dido.

27 Sobre el tema de la amistad, cf. McNAMARA, M-A., *Friendship in saint Augustine*, The University Press, Fribourg 1958; PIZZOLATO, L. F., “L’amicizia in Sant’Agostino e il «Laelius» di Cicerone”, *Vigiliae Christianae* 28 (1974) 203-15; VIÑAS ROMÁN, T., *El santo amigo. Agustín de Hipona, un maestro de la amistad*, Rialp, Madrid 2019.

De ahí la fascinación que el teatro ejerce en el libro de las *Confesiones* proveyéndolo de un modelo analógico de escritura.

La *domus animae* de Agustín es un edificio poblado de voces que llevan en sí el eco de otras voces: imágenes, fragmentos traumáticos, huellas mnésicas. El soliloquio de la confesión da rienda suelta a todas ellas. Como el propio obispo escribió en uno de sus *Sermones* (s. 65,4,5): «¿quién no sabe cuántas cosas dice el afecto de quien está de luto (*plangentis affectus*), cuántas cosas reseña, cuántas rememora?» Pero, si todo es memoria, *theatrum vocis*, si incluso en el momento del duelo y la confesión, no se queda uno completamente a solas consigo mismo, como pensaba Rousseau, ¿a quién si no al Otro, a la voz del Otro, del Dios que hizo el cielo y la tierra, deberá apelar a fin de alejarse de la *regio mortis* y llegar allí donde el amor no es abandonado (*non deseritur*), de no ser él quien lo abandona (*deserat*)?

7. «**Vox iubentis**». Dios, pues, clama. En todas las culturas, desde la más remota Antigüedad, hay testimonios acerca de su presencia como voz. En las culturas orales, cuya memoria colectiva estriba en la habladuría que pasa de boca en boca, es normal considerar a esta «voz que corre», la *phéme*, como una extensión de la divinidad. De ahí su asociación con los sonidos, los cantos, las profecías, los oráculos, el fato y todo cuanto los dioses manejan para comunicarse con los hombres. Incluso la gloria (*kleos*) es, para los griegos, el resultado de la voz (*ossa*) divina que clama (*kaleîn*) y divulga la fama entre los hombres (Hom. *Odys.* I 282). En la Biblia, el Dios invisible de Israel llama por nombre a los profetas para que guíen a su pueblo. En la montaña del Sinaí, a Moisés que le habla, Dios le contesta con voz de trueno (*Ex* 19,19). Y a Rebecca que está encinta de dos hijos, le anuncia en voz que «dos pueblos serán divididos desde tus entrañas y el mayor será sometido al menor» (*Gen.* 25,23). Siguiendo al Apóstol, Agustín explica que así le dijo *non ex operibus, sed ex vocante* (*Simpl.* 1,2,4). Y como la voz que llama es para oír, no para entender, ella exige que el oyente sea todo oídos, es decir, obediente²⁸.

28 La correlación etimológica, común a muchos idiomas, entre audición (lat. *audire*) y obediencia (lat. *ob-audire*) es un legado de las civilizaciones orales.

En las *Confesiones*, vocación y predestinación constituyen un nexo inescindible²⁹. Por mucho que el converso haga llamamientos, todos sus esfuerzos quedarían en nada, si el destinatario de sus invocaciones no le sugiriese cada palabra. Ya sea que quede encerrado en su silencio delegando a los demás la tarea de hablar en su lugar o que se manifieste a través de los sueños y los sentidos espirituales, como en el éxtasis de Ostia, la voz de Dios siempre está detrás de la confesión, y a su entendimiento están dirigidos los oídos del confesante. Porque todo lo que somos, escribe, es don de la gracia y es parte de la sabiduría entender de dónde viene este don (*conf.* 10,29,40).

«Háblame para que escuche; abre los oídos de mi corazón y correré tras tu voz» (1,5,5); «¿seguirás callado?» (1,18,28), «clamaste desde lejos (7,10,16), «tardaba en saltar adonde tu voz me llamaba» (8,11,26), «llamaste y gritaste, y rompiste mi sordera» (10,27,38), «da lo que mandas y manda lo que quieras» (10,29,40), «oigo la voz de mi Dios que manda» (10,31,45), «tu voz es mi gozo; tu voz sobre todo caudal de deleites. Dame lo que amo, pues ya lo amo» (11,2,3), «dame lo que amo, pues ciertamente lo amo» (11,22,28): estas y otras fórmulas, que dejaron tan molestos a sus adversarios, en Agustín son lo normal. Cada página de las *Confesiones* está allí para recordarnos que su autor ha sido elegido por la gracia divina y, si ahora puede confesarse a Dios ante el mundo, es porque Dios, en palabras de A. Mandouze, ha que-

En palabras de Plutarco, «el oído es el más sensible de todos los sentidos, pues ni la vista ni el gusto ni el tacto producen sobresaltos, perturbaciones y emociones tales como las que se apoderan del alma al sobrevenirle al oído golpes, estrépitos y ruidos» (*De recta ratione audiendi* 3A, en *Obras morales y de costumbres*, I, Gredos, Madrid 1992, pp. 166s.). De ahí la idea paulina de la *fides ex auditu* que, al proceder del mensaje escuchado, requiere obediencia (Rm 10,17). Las *Confesiones* suponen esta dimensión auditiva de la fe, cf. VELÁSQUEZ, O., “Fides ex auditu: reminiscencias agustinianas”, *Teología y vida* 33 (1992) 59-64.

29 Muchos años después de la publicación de su opúsculo, en medio de la controversia con Juliano, el viejo Agustín recordó el escándalo que sus palabras provocaron en Pelagio y reiteró que «Dios es el que obra en nosotros el querer» (*persev.* 13,33) y «por su gracia gratuita no sólo convierte las voluntades humanas alejadas de la fe recta (*aversas a recta fide*), sino también las que se oponen (*adversas*) a ella» (*persev.* 20,53). Sobre la doctrina de la gracia como génesis de las *Confesiones*, cf. LABRIOLLE, P., “Pourquoi St. Augustin a écrit les Confessions?”, *Bullet de l'Association Guillaume Bud* (1926) 30-47; PATOUT BURNS, J., “Gracia”, en FITZGERALD, A. D. (ed.), *Diccionario de San Agustín*, pp. 600-611.

rído confesarse a los oídos de su ser interior³⁰. Incluso en el cierre del libro, en el mismo estilo vocativo en que lo había empezado, Agustín reafirma su sumisión, total y absoluta, al llamado de Dios:

Te invoco, Dios mío, misericordia mía (Ps 58,18), que me creaste y no te olvidaste de quien se había olvidado de ti. Te invoco sobre mi alma, a la que tú preparas a recibirte con el deseo que le inspiras. Y ahora yo te invoco, no me abandones, tú que me previniste (Ps 58,11), antes que te invocara e insististe multiplicando de mil modos tus voces para que te escuchase desde lejos (Lc 15, 13), y me volviera (*converterer*) hacia ti y con voz te llamara (*vocantem me invocarem te*) respondiendo tu llamado (*conf* 13,1,1).

Respecto de la *vox iubentis*, la voz del *ego ipse* no es más que una réplica, tal y como el eco lo es de la voz física. Un dúplice haz de ondas sonoras se despliega desde la primera hasta la última página del libro en un crescendo de llamados, gritos, chillidos, gemidos, sollozos, suspiros, murmullos, de voces que claman y voces que reclaman, según la paradoja agustiniana de la vocación, por la cual sólo está capacitado a llamar quien ya ha sido llamado³¹.

Al centro de esta arquitectura vocal, en la escena seguramente más ruidosa de las *Confesiones*, la voz del Otro resuena con la fuerza de una orden, en el doble sentido de un mandamiento exterior y de una disposición del ánimo (la *continencia*). No es más que una voz infantil, pero es cuanto basta para que la sensibilidad acústica de Agustín pueda percibir en ella un llamado a acallar los ruidos de la carne:

30 Cf. MANDOUZE, A., "Se/nous/le confesser? Question à saint Augustin", en DEHLEZ-SARTLET, C., y CATANI, M. (eds.), *Individualisme et autobiographie en Occident*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 10-20 juillet 1979, Éd. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1983, p. 83.

31 En un pasaje de su libro a Simpliciano (1,2,12), compuesto a comienzos de su episcopado, Agustín escribe que Dios rescata de la *massa peccatorum* a aquellos que ha destinado a la salvación. Por lo tanto, la voluntad se conforma con la voz de Dios que llama (*vocanti Deo*) y no depende en absoluto de la voluntad si nosotros, y no otros, somos beneficiarios del llamamiento (*nobis vero tribui non potest quod vocamur*). Sobre la «gracia de querer», en el marco de una fenomenología de la donación por la cual el sujeto se percibe a partir de su capacidad de escuchar la llamada que recibe, cf. MARION, J.-L., *Au lieu du soi*, pp. 251-60.

Así decía, y lloraba presa de la tristeza más honda. Mas he aquí que de la casa cercana oigo la voz de un niño, o quizás de una niña (*quasi pueri an puellae, nescio*), cantando y repitiendo muchas veces: “Toma y lee, toma y lee”. Y de repente, cambiando de semblante, me puse a considerar con gran atención si por ventura había alguna especie de juego en que los niños solieran cantar algo parecido, pero no recordaba haber oído jamás algo semejante; y así, reprimiendo el ímpetu de las lágrimas, me levanté, interpretando esto como una orden divina (*conf.* 8,12,29).

La lección del texto, así como su interpretación, no es segura. Los estudiosos siguen debatiendo sobre la identidad del niño y su naturaleza humana o divina, así como sobre la ubicación de la *domus*³². El mismo jardín con el *arbor fici* podría ser, más que un lugar físico, un espacio adscribible a esa topología de la interioridad que el obispo utiliza en las *Confesiones* para representar el encuentro del alma con Dios³³. ¿Historia, pues, o alegoría? El entramado de símbolos y referencias literarias se presta a interpretaciones tanto de tipo literal como moral y alegórico³⁴. En la tradición iconográfica, magistralmente investigada por P. Courcelle, el Santo es generalmente representado con los ojos y las manos levantados hacia arriba para acoger la voz angéli-

32 La lección *divina domus* del *codex Sessorianus* del siglo VI d.C. puede ser defendida en términos paleográficos (Dain) y estilísticos (Courcelle). De opuesta opinión son BOGGIANI, F., “Intorno al più antico codice delle ‘Confessioni’ di San Agostino”, *Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino* 6 (1954) 31, y MOHRMANN, C., *Études sur le latin des chrétiens*, II, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1961, pp. 73-79.

33 Según Courcelle (*Recherches*, p. 192ss.), el árbol sería una referencia a la figura de Nataniel en *Juan* I 48, pero podría también remitir al pecado de Adán y Eva que «al ver la desobediencia de su carne, entrelazaron hojas de higuera y se las ciñeron» (*civ.* 14,17), como lo ha señalado BUCHHEIT, V., “Augustinus unter dem Feigenbaum (zu Conf. VIII)”, *Vigiliae Christianae* 22, 4 (1968) 257-71: 266. Sobre la topología de la interioridad y el uso de imágenes como *revelatio* de la vida espiritual, cf. FONTAINE, J., “Sens et valeur des images dans les «Confessions»”, en *Augustinus Magister*, pp. 117-26; LAGOUANÈRE, J., *Intériorité et réflexivité dans la pensée de Saint Augustin*, Études Augustiniennes, Paris 2012, pp. 35ss; CHRETIEN, J.-L., *L’espace intérieur*, Minuit, Paris 2014, pp. 59ss.

34 Sobre las distintas interpretaciones del episodio es imprescindible el estudio de COURCELLE, P., *Recherches*, pp. 188-202.

ca o el libro que cae del cielo³⁵. Así es como, durante siglos, la escena del jardín milanés quedó fijada en el imaginario colectivo.

Según la psicología analítica, la figura del *puer aeternus* es un arquetipo y, como tal, es bipolar, pudiendo ocasionar efectos positivos o negativos en el lado masculino y femenino de la psique. En la mitología se encuentra frecuentemente asociada a los sueños, los presagios, las manifestaciones divinas en general. Según las Escrituras, Dios abrió la boca de los mudos e hizo elocuente la lengua de los niños (*Sap.* 10,21); escondió sus verdades a los sabios y las reveló a los infantes (*Mt* 11,25), que tienen el privilegio de bañar su lengua directamente en la fuente divina. En sus comentarios a los salmos, Agustín identificó a los sabios con los herejes que «juzgan despreciable el camino salubérrimo y necesario de la fe», mientras que los niños sin habla representan una promesa de conocimiento (*in ps.* 8,6). Real o imaginario que sea, el *puer* milanés pertenece a este orden de ideas. Al igual que esos *spiritus pauperes*, en cuya cabaña los compañeros de Ponticiano descubren el libro de la *Vida de Antonio*, cuya lectura los impulsa a cambiar su vida (*conf.* 8,6,15), el Niño Divino simboliza la novedad. Sus impulsos, en palabras de J. Hillman, son llamamientos al espíritu, oportunidades (*Einfälle*) que caen desde arriba como dones, o brotan del suelo como flores³⁶. Las *Confesiones* son todo un acto de donación y el confesante es el donatario de un llamamiento que viene de allende: *bona mea instituta tua sunt et dona tua* (*conf.* 10,4,5).

8. «**Engel im Kindergarten**». De sobra conocida es la obra pictórica de P. Klee. Su dibujo «El ángel en el jardín de infancia» (1939) pertenece a la serie de bosquejos y acuarelas que realizó en sus dos últimos años sobre el tema angelológico. Aquí el ángel está asociado al estadio infantil percibido como un estadio más próximo al origen de la creación, donde el pintor buscó ubicar musicalmente su arte³⁷.

35 Cf. COURCELLE, P., *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire*, Études Augustiniennes, Paris 1963, pp. 641-88; *Recherches*, pp. 486-502.

36 HILLMAN, J., *Puer Aeternus*, Adelphi, Milano 1999, p. 98.

37 Cf. MÜLLER, J.-E., *Klee. Figuras y máscaras*, Gustavo Gili, Barcelona 1961, p. 12. A juicio de W. Grohmann, el esquema cuadrangular adoptado en muchas de sus pinturas tendría cierta analogía con el sistema dodecafónico de Schönberg

De ahí el tamaño pequeño, así como el carácter totémico y mágico de la figura, a medias entre el niño divino y el *daimon*. El jardín infantil, donde el artista lo ha ubicado, no se ve; sólo puede percibirse en la postura y la expresión del rostro, que abarcan en sí todos los elementos de la *Umwelt*. Como en las *Elegías de Duino* de R. M. Rilke, la angelología de Klee, ha escrito M. Cacciari, recuerda el descenso descrito por el neoplatónico Jámblico: del Arcángel al Ángel, de éste al demonio, al héroe, al arconte encargado del gobierno de la materia, y así paso a paso hasta las almas más alejadas del cielo³⁸. En esta última estación se encuentra precisamente nuestro ángel. Así y todo, esta criatura híbrida echa de menos al mundo que ha dejado: en su rostro hay estupor, la manita levantada hacia arriba es la de un niño divino. El arte, dejó escrito el pintor suizo en su *Confesión creadora* (1918), no reproduce lo visible, sino que hace visible lo que está más allá. Angelismo e infancia fueron su modo para conseguir este fin. Por eso, habría querido ser como un recién nacido, no saber nada de nadie, ignorar hechos, técnicas, modas, ser un primitivo. Los garabatos de los niños los consideraba mejores que los suyos en cuanto más cercanos a la infancia del lenguaje, o sea, a la experiencia de ver el mundo como un milagro.

Infancia y vocación son variantes de la misma experiencia: la una implica a la otra. Cuando la voz del Otro clama, sea cual sea su manera de llamar, como *vox clamantis in deserto* o bien como cantinela infantil, el alma, que es a su vez soplo, *flatus vocis*, se derrama por el aire en sonidos, suspiros, lágrimas, que marcan el místico límite de lo decible. En estos términos, acorde a las Escrituras, se expresa también ese «hijo de las lágrimas» que fue Agustín:

Dios mío, ¿dónde estás? (Ps 41,4) He aquí donde estás. Respiro en ti un poquito (Job 32, 20), cuando derramo mi alma sobre mí (Ps 41, 5) en la voz de júbilo y alabanza, con un sonido que celebra la fiesta. Y aún está triste mi alma, porque recae hacia abajo y vuelve a ser abismo, o más bien siente que todavía es abismo (*conf.* 13,14,15).

y, en ambos casos, se trataría de cuadrados mágicos (*Paul Klee*, Julio Ollero, s.l., 1992, p. 8).

38 CACCIARI, M., *El ángel necesario*, Visor, Madrid 1989, p. 52.9-148.

Voz y aliento son canales privilegiados para entrar en contacto con lo sagrado³⁹. Al origen de la mística agustiniana, así como de cualquier otra experiencia mística y poética, está la añoranza por esa lengua inmediata que es la lengua de los ángeles y los infantes. En sus comentarios a los salmos, Agustín la asocia a la *iubilatio*, que no puede expresarse con palabras y tampoco debe callarse, para que el alma se regocije y su *inenarrabile gaudium* no quede aprisionado por los límites de las sílabas. Pura vocalización, entonces, sin emisión de palabras (*nullis verbis*), como lo es la voz de quienes no han alcanzado todavía la dimensión lingüística del *fari*⁴⁰. La búsqueda de este *quiddam puerile*, que el obispo decía sentir dentro de sí, es lo que motiva su peregrinación por la región de desemejanza. La lectura de los libros platónicos, con la anexa doctrina del niño interior (Plat. *Fed.* 77e), corroboró su idea de *conversio* como un regreso del hijo pródigo al hogar de su puericia.

Según L. C. Ferrari, que ha estudiado el simbolismo vegetal en las *Confesiones*, el jardín es un espacio antitético a la *regio egestatis*: tan salvaje y estéril es ésta como sagrado y fecundado por la gracia el jardín, combinando en sí las imágenes del Edén, del recinto del *Cantar de los Cantares*, del huerto de los Olivos y del origen (*ortus*)⁴¹. En la Edad Media se convertirá en el lugar de las epifanías de Amor. En un camino junto a un río, Dante se sentirá incapacitado para gestionar su lengua casi por sí misma movida (*Vn* 19,1) y, en tiempos más próximos a nosotros, R. M. Rilke escribirá en uno de sus *Sonetos a Orfeo*

39 En la tradición mística, sobre todo en la oriental (esicasmos), la respiración tiene valor sacramental. Sobre la fisiología mística del soplo, con específica referencia al taoísmo, cf. MASPERO, H., *El taoísmo y las religiones chinas*, Trotta, Madrid 1999.

40 In ps. 32,I,8 y II,8; 26,II,12; 99,4. Cf. GÉROLD, T., *Les Pères de l'Église et la musique*, Félix Alcan, Paris 1931, pp. 116-22; ZIEGLER, G., "Der Iubilus. Seine Beschreibung und Deutung bei Origenes, Augustinus und im frühen Mittelalter", en GEERLING, W., y KONIG, H. (eds.), *Origenes, Vir ecclesiasticus*, Borengasser, Bonn 1995, pp. 95-100; ZORZI, S. B., "«Melos» e «iubilus» nelle «Enarrationes in Psalmos» di Agostino: una questione di mística agostiniana", *Augustinianum* 42, 2 (2002) 383-413.

41 FERRARI, L. C., "The Barren Field in Augustine's Confessions", *Augustinian Studies* 8 (1987) 55-70. Asimismo, P.-A. DEPROOST, "In horto ad ortum. Jardins et naissance dans les Confessions de saint Augustin", en C. Drösch, H. Roland & S. Vanasten (eds.), *Literarische Mikrokosmen: Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, pp. 41-58.

(I,5,14s.) que «la reja de la lira no constriñe sus manos, y obedece trascendiendo», al modo del autor de las *Confesiones* que quería «trascender adonde se sentía llamado»⁴². La entrega incondicionada a la voz es precisamente lo que llamamos inspiración. Poco antes de entrar en el *hortulus*, presa de su contienda interior, Agustín prueba envidia por la fe de los sencillos que no padecen esa *turbulenta cunctatio*, producto del saber, que a su amigo Alipio y a él les impide establecer una relación genuina con su entorno:

¿Qué nos pasa? ¿Qué es esto? ¿Lo has oído? Los incultos se levantan y nos arrebatan el cielo (Mt 11,12). Y nosotros, con nuestras doctrinas sin corazón, mira dónde estamos, revolcándonos en la carne y en la sangre. ¿Acaso nos da vergüenza seguirles, porque nos han precedido y no nos da vergüenza, cuando menos, no seguirles? (*conf.* 8,8,19)

La carne y la sangre no pueden más ante el llamado del corazón: la voz del confeso ya no es la misma (*neque enim solita sonabam*) y, en lugar de las palabras, son la frente, las mejillas, los ojos, el rostro, el color y tono de voz quienes hablan en él. Nada más entrar en el jardín, la voz del niño o niña se apodera de su alma, como la voz que habló en los profetas y, en la hagiografía de Mani, mandó a su madre guardar abstinencia⁴³. Su forma es la de un imperativo que, no por asemejarse al juego, es menos exigente. Como ha escrito R. De Monticelli en el prefacio a su valiosa traducción de las *Confesiones*: «La canción infantil

42 Como lo ha señalado G. Steiner, «siempre habrá un sentido en el que no sabemos qué es lo que estamos experimentando y de qué estamos hablando cuando experimentamos o hablamos de lo que es. Existe un sentido en que ningún discurso humano, por analítico que sea, puede extraer un sentido final del sentido mismo». En la cultura actual, son sobre todo los artistas quienes siguen manteniendo en pie la paradoja agustiniana de la vocación, de «la llamada sobre el misterio en la materia del mundo y el hombre [...]». Lo queramos o no, estas abrumadoras y tópicas inexplicabilidades y el imperativo de interrogación que está en el núcleo del hombre nos convierten en vecinos cercanos de lo trascendente». (STEINER, G., *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Espasa, Buenos Aires 1993, pp. 260s. y 277).

43 Según lo refiere el árabe al-Nadim en su *Fihrist*, cf. BERMEJO RUBIO, F., y MONTSEERAT TORRENTS, J., *El maniqueísmo. Textos y fuentes*, Trotta, Madrid 2008, p. 508. Sobre la continencia como rasgo típico del santo de la Antigüedad tardía, cf. BROWN, P., «The rise and function of the Holy Man in Late Antiquity», *Journal of Roman Studies* 61 (1971) 80-101.

es ante todo el signo, claro y secreto a la vez, del origen soterrado y arcaico de la elocuencia nativa, frente a la elocuencia artificial de las técnicas retóricas. En esa vocecita se resume simbólicamente, junto con el motivo platónico del niño que en nosotros quiere ser consolado, el tema quizás fundamental del platonismo, que es, al fin y al cabo, una siempre nueva reflexión sobre la palabra y su origen, y supone cada vez una dicotomía entre el discurso fundado y el discurso infundado, la memoria del corazón y el aprender de memoria, la persuasión verdadera y la retórica. Una dicotomía que en las *Confesiones* se convierte en la que existe entre Habladuría y Verbo, según un motivo recurrente a lo largo de todo el libro»⁴⁴.

9. **La voz del libro.** Raramente los oráculos dicen algo nuevo. Los antiguos *Libri Sibillini* están redactados en un lenguaje y estilo convencionales. Lo mismo vale para los mensajes angélicos, cuya particularidad, como lo explicó M. de Certeau, es que tampoco dependen de los valores de verdad. El ángel aparece y el significado de su aparición no reside en lo que dice, sino en el hecho de que está ahí y hay habla. Al no ser más que enunciación, su habla es algo eminentemente auditivo. Dice lo que uno de él entiende⁴⁵.

Del mismo modo, en las *Confesiones*, el mensaje *tolle lege* es inseparable de la psicología de la audición. En las Escrituras ‘escuchar’, en su sentido pleno de oír, obedecer, ir detrás de alguien, es el verbo de la fe. «Mis ovejas escuchan mi voz, yo las conozco y ellas me siguen; no hay quien las arrebatará de mi mano»: así reza el segundo discurso del Buen Pastor (*Jn* 10, 27s.). Como la fe está basada en la Palabra que resuena en los labios de sus mensajeros, la escucha, cargada de expectativas, puede convertir hasta la frase más banal en un *omen* miste-

44 Agostino, *Confessioni*, introduzione e traduzione di R. De Monticelli, Milano, Garzanti 1989, pp. LXVs. Sobre el carácter platónico de la conversión han insistido muchos estudiosos (Harnack, Boissier, Gourdon, etc.), cf. ALFARIC, P., *op. cit.*, pp. 380ss.; O'CONNELL, J., *St. Augustine's Confessions: The Odyssey of Soul*, Harvard University Press, Cambridge 1969.

45 CERTEAU, M. de, “Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue”, en AUROUX, S. (ed.), *La linguistique fantastique*, Clims et Denoel, Paris 1985, pp. 114-136.

rioso. La cancioncita del *puer* es simplemente una invitación a leer y, en esta forma, es frecuente en la Antigüedad, comenzando con esos libros platónicos que tanto influyeron en la formación de Agustín⁴⁶. Transitando de un libro a otro, esta fórmula atraviesa toda la cultura antigua y medieval, adaptada a los contextos más diversos: profanos, religiosos, oníricos e, inclusive, visionarios⁴⁷. Así precisamente la interpretó Agustín en el momento más álgido de su crisis espiritual:

No encontraba otra interpretación sino la de una orden divina que me mandaba abrir el libro y leer el primer capítulo que encontrase. Volví, pues, apresuradamente al lugar donde estaba sentado Alipio: allí había dejado el libro del Apóstol al marcharme. Lo agarré (*arripui*), lo abrí y leí en silencio el primer capítulo que se me vino a los ojos (*conf*, 8,12,29).

Para la mentalidad antigua, abrir un libro al azar y leerlo equivalía a un *sortilegium*, aún más si se trataba de un libro sagrado como la Biblia. En la literatura hagiográfica no es infrecuente encontrar esta práctica⁴⁸. En la *Vida* de Antonio, que proporciona una pauta para la escritura de la escena, la conversión es el efecto de la escucha de un pasaje evangélico que el santo, *aestimans lectionem propter se esse lectam* (2,3s.), toma como un dictamen divino que le ordena vender todos sus bienes y poner su tesoro en los cielos. La lectura de esta biografía es, a su vez, lo que impulsa a los camaradas de Ponticiano a entregarse a una vida ascética. Tras leer las Sagradas Escrituras, también el gramático Victorino llegó a la decisión de convertirse. Como si el descubrimiento de la verdad no pudiese darse sino por el medio de

46 Según J.-G. Préaux, el remoto antecedente del *tolle, lege* sería de rastrear en el relato de la decepción de Sócrates por el libro de Anaxágoras (*Phaed.* 98b). «Tal y como Platón describió una conversión fallida de Sócrates, pero que realmente ocurrió, Agustín retrató su propia conversión exitosa, estilizando su relato», cf. Íd., «Du Phédon aux Confessions», *Latomus* 16 (1957) 314-25: 324.

47 cf. GEPFCKEN, J., «Augustins Tolle-lege Erlebnis», *Archiv für Religionswissenschaft* 31 (1934) 1-13; COURCELLE, P., *Recherches sur les Confessions*, pp. 188-202.

48 COURCELLE, P., «Source chrétienne et allusions païennes de l'épisode du «Tolle, lege», *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses* 32 (1952) 171-200; «L'enfant et les sorts bibliques», *Vigiliae Christianae* 7 (1953) 194-220 parcialmente reproducido en *Les Confessions*, pp. 143-154.

la lectura como conformación de uno mismo al dictamen de un libro (del Libro). «Toma y aprende»: éste es el consejo, sacado del estoico Crisipo, que también Epícteto (*diatr.* 1,4,14) le daba a quien quería conocer la verdad.

El empleo del libro como guía espiritual supone una fenomenología de lectura de tipo vocal. Aunque tuvo una circulación bastante amplia para una sociedad poco alfabetizada como la antigua, durante muchos siglos el libro sirvió principalmente como máquina de sonidos. De ahí que la lectura tuviera la función instrumental de epílogo del texto escrito. Prestándole su voz, el lector le devolvía su vida e, incluso, su verdad⁴⁹. Ésta es también la génesis de esos objetos parlantes que encontramos en la epigrafía antigua. En las losas tumbales los signos mudos de la escritura estaban a la espera de que la voz de los lectores les otorgara un reconocimiento (*anágnosis*) y les hiciera resonar en la gran caja armónica del mundo⁵⁰.

En una cultura oral-aural que sólo valoraba el hechizo de las palabras aladas, también la ley (*nomos*) era una especie de reparto público (*nemein*) de la voz. Su ruido era tal que, en un pasaje del *Critón* (54d), Sócrates confiesa no poder escuchar otra voz más que ésta. En Sócrates, sin embargo, la voz de las leyes ya ha perdido su carácter de recitado público. Como la voz del *daimon* que decía sentir dentro de sí, es un fenómeno de acústica interior y esta interiorización de la voz sería un efecto, según J. Svembro, de la lectura silenciosa que empezó a practicarse en Grecia a finales del s. VI a.C. Sin embargo, la

49 Los verbos empleados en la lengua griega para indicar el acto de leer son *anagnínōskein*, *ananémein*, *ananemésthai*, *légein*, *epilégesthai*, cuyo significado es ‘decir más, agregar hablando’, siendo la lectura un *logos* sonoro que se le agrega a la escritura, cf. SVEMBRO, J., “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”, en CAVALLO, G., y CHARTIER, R. (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Alfaguara, Madrid 2001, pp. 70-79.

50 Cf. CINTI, M. G., “Gli oggetti ‘parlanti’: le epigrafi greche e latine in prima persona”, en GIACCARDI, G. (ed.), *Homo Loquens: Valori e veicoli della parola nel mondo antico e medievale*, Edizioni Dell’Orso, Alessandria 2019, pp. 55-80. Piedras que cantan son también las figuras de los capiteles románicos estudiados por M. Schneider, en ÍD., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid 2010, pp. 73-113. A dicha tradición remite el dístico que Posidio menciona al final de su biografía de Agustín (31, 45): *vivere post obitum vatem vis nosse, viator? / Quod legis, ecce, loquor: vox tua nempe mea est*.

voz no abdicó y los límites entre una práctica de lectura y otra quedaron muy fluidos. Incluso después de introducirse la lectura visual, la *performance* pública siguió siendo la forma más común de difusión de los textos⁵¹. El propio Agustín imaginó la recepción de su testimonio como un acta pública para leerse en voz alta frente a un auditorio de hermanos en la fe:

¿Qué tengo yo que ver con los hombres, para que oigan mis confesiones, como si pudieran sanar todas mis angustias (Ps 102,3)? Un género de hombres curioso por conocer la vida de los demás, desidioso para corregir la suya. ¿Por qué quieren oír de mí quién soy, puesto que no quieren oír de ti quiénes son ellos? ¿Y de dónde saben si digo la verdad, cuando me oyen hablar sobre mí mismo, siendo que ninguno de los hombres sabe lo que pasa en un hombre, sino el espíritu del hombre que habita en él? (1 Cor 2,11) Pero si oyen de ti acerca de ellos, no podrán decir: “El Señor miente”. Sin embargo, como la caridad todo lo cree (1 Cor 13,7), por lo menos entre aquellos que junta consigo en perfecta unidad, yo también, Señor, me confieso delante de ti, así como en los oídos de los creyentes, hermanos míos, a quienes me mandaste que sirviera, si quiero vivir contigo de ti (*conf.* 10,3,3-6).

Caridad vs curiosidad, verdad vs falsedad, voz divina vs voz humana, confesión vs declamación: las antítesis que vertebran este pasaje suponen la coexistencia de las dos prácticas de lectura que, después de la sustitución del rollo por el código, se disputaron la primacía. Leer de un modo u otro no sólo determina lo leído, sino que influye en

51 Los dos trabajos clásicos enfocados a las prácticas de lectura en la Antigüedad son el de BALOGH, J., “«Voces Paginarum». Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens”, *Philologus* 82 (1927) 84-109, 202-40, y el de KNOX, B. M. W., “Silent Reading in Antiquity”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9 (1968) 421-435. Las investigaciones posteriores han profundizado en las particularidades históricas y socioculturales, en los modos de comunicación (pública o privada), el tipo de soporte (tablillas de arcilla y madera, rollo de papiro, código, grafitis, epitafios, etc.), las características de los textos (extensos o breves, en poesía o prosa, de índole literaria o técnica, etc.) y la forma de escritura (continua o interpunta). Para un balance del estado actual de la cuestión, cf. BUSCH, S., “Lautes und leises Lesen in der Antike”, *Rheinisches Museum* 145 (2002) 1-45. Tras un examen cuidadoso de las distintas posiciones, el académico alemán considera aún válida la tesis de Balogh, o sea que «el hombre de la Antigüedad solía leer y escribir en voz alta. Lo contrario no era inaudito, pero sí una excepción».

todo lo que respecta a las relaciones interpersonales y con uno mismo. Al igual que los *Sermones* y otras obras pastorales, el obispo compuso las *Confesiones* con vistas a la proclamación. Así lo requería el ritual de la *publicatio sui* practicado en la iglesia africana y su propio sentido del servicio hacia los feligreses⁵². Para ello justamente están ahí tantas voces de llamamiento⁵³. El propio obispo lo reconoció indirectamente, años después, cuando en sus *Retractaciones* (II 6,2) lamentó el uso de un estilo más próximo, a veces, a una *declamatio levis* que a una *gravis confessio*. Ambos pensados para la teatralización de la lectura, estos géneros difieren en el contenido y el estilo: *res factae* para el deleite del auditorio, en el uno; la verdad del corazón y un estilo apto para crear lazos de caridad, en el otro. Más o menos el mismo criterio que, en su *Carta a Marcelino*, Atanasio de Alejandría estableció para el rezo de

52 Sobre el ritual de la *exomológesis*, una suerte de martirio a escala reducida, y el vínculo entre teatralidad, veridicción y mortificación, cf. FOUCAULT, M., *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona 1990, pp. 80-85; *Obrar mal, decir la verdad. Función de la confesión en la justicia*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires 2014, pp. 121-129.

53 La intención protreptica del libro es un hecho comprobado, no así la identidad del auditorio al que estaba dirigido. Que el obispo fuera «un hombre más preocupado por la salvación de los demás que por su propia ambición e imagen ante la posteridad» y que su libro no esté pensado solo para la *cura sui* y de un círculo íntimo de *servi Dei*, sino también de un público de ‘outsiders’ conformado por maniqueos en los primeros ocho libros y recién convertidos en los últimos tres, es la tesis de KOTZÉ, A., “Protreptic, Paraenetic and Augustine’s Confessions”, en BERG, J. A. van den; KOTZÉ, A.; NICKLAS, T., y SCOPELLO, M. (eds.), *In search for truth: Augustine, Manichaeism, and other Gnosticism*, Brill, Leiden-Boston 2011, pp. 1-23; “‘Cui narro haec?’ Augustine and his Manichaean audience: a re-reading of the first three books of the Confessions”, *HTS Theologiese Studies/ Theological Studies* 69, 1 (2013) 1-8. La retórica de la culpa y la práctica de la confesión pública fueron comunes en la secta de los maniqueos, con quienes Agustín estuvo en contacto durante nueve años beneficiándose de su red de afiliados. Sobre la soteriología maniquea centrada en la llamada divina y la presencia de la «religión de la Luz» en las *Confesiones*, cf. BERMEJO RUBIO, F., *El maniqueísmo. Estudio introductorio*, Trotta, Madrid 2008, pp. 110s. y 186-91; OORT, J. van, “Manichaeism and Anti-Manichaeism in Augustine’s Confessions”, en CIRILLO, L., y TONGERLOO, A. van (eds.), *Atti del Terzo Congresso Internazionale di Studi «Manicheismo e Oriente Cristiano Antico»*, Arcavacata di Rende - Amantea, 31 agosto - 5 settembre 1993, Turnhout-Leuven, Brepols 1997, pp. 235-248; “God, Memory and Beauty: A Manichean Analysis of Augustine’s Confessions, Book 10, 1-38”, en OORT, J. van (ed.), *Augustine and Manichaean Christianity*, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 155-175.

los salmos⁵⁴. El propio Agustín pudo valorar la eficacia terapéutica de esta práctica en la iglesia de Ambrosio, así como de él debió de aprender el uso de la lectura silenciosa (*conf.* 6,3,3). Nada de extraño, entonces, que en la célebre escena del jardín el confesante tome el libro del Apóstol y lo lea en silencio: una forma de identificación con ese hombre de Dios que le administraría el bautismo, pero también una nueva modalidad de lectura, que en la voz no vocalizada del libro aún lo sagrado y lo secreto, la voz del Otro y la voz de la culpa⁵⁵. De no suponer esta internalización de la voz lectora, producto de la interferencia de dos distintos tipos de lectura, las *Confesiones* perderían mucho de su carácter único de psicodrama o, por así decirlo, de mimo interior.

10. Vocación y deseo. Saule, Saule, ¿por qué me persigues?» (*Act.* 9,4): ésta es la voz que Pablo escuchó en el camino a Damasco y que, después de tres días de ceguera, lo impulsó a recibir el bautismo. Respecto del relato paulino, que está en el origen de la literatura cristiana de conversión, el de Agustín diverge en algunos aspectos importantes. Su conversión es producto de la escucha y no de una visión deslumbrante *facie ad faciem* con Dios. Al estar vinculada con las *voces paginarum*, tampoco es un destello repentino, sino el resultado de un ajuste de cuentas jalonado por etapas. De ahí las tergiversaciones entre un «ya no» (*iam non*) y un «aún no» (*nondum*), que marcan todo el proceso de conversión descrito como la gestación de una vida nueva. La voz amonestadora de los libros es lo que permite el avance de una etapa a otra y en cada una la puesta en escena e, incluso, el lenguaje son los mismos. «El *Hortensio* cambió mis afectos –escribe– y mudó hacia ti, Señor, mis súplicas. ¡Cómo ardía, ¡Dios mío, cómo ardía en

54 Sobre Atanasio y su misiva a Marcelino acerca de lo beneficioso de la salmodia en vistas de descubrir y curar las afecciones del cristiano, cf. KOLBET, P. R., “Athanasius, the Psalms, and the Reformation of the Self”, *Harvard Theological Review* 99 (2006) 85-101; CAPBOSCQ, A. C., “Atanasio: teólogo, exégeta y maestro de espiritualidad. Aspectos de su «Carta a Marcelino»”, *Revista Teología* LIX, 137 (2022) 31-58.

55 Sobre esta fenomenología de escucha, producto de la civilización judeocristiana, cf. BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona 1986, pp. 243-256.

deseos de remontar el vuelo de las cosas terrenas hacia ti!» (*conf.* 3,4,8); «La lectura de algún libro platónico me enardeció de sobremanera. Y así me sobrevino (*arripuit*) un tremendo dolor de pecho» (*b.vita* 1,4); «He aquí ciertos libros que provocaron en mí un incendio increíble»; presa de este ardor, «agarré (*arripio*) el libro del apóstol Pablo y lo leí de cabo a rabo (*perlegi*)» (*c. acad.* II 2,5); y aún: «Agarré (*arripui*) con gran avidez el ejemplar del apóstol y me apareció uno a mis ojos el rostro de los castos oráculos y todas sus palabras iban arraigando en mis entrañas y temblaba de espanto» (*conf.* 7,21,27).

La interpretación de estos pasajes, su exactitud histórica e, incluso, cronológica han sido objeto de controversia entre los estudiosos⁵⁶. Es como si la misma escena, en una suerte de coacción a repetir, tuviera necesidad de reinterpretarse muchas veces. De hecho, los protagonistas que participan de la escena son siempre los mismos: Dios, el libro, el yo, el auditorio de los *fratres* solidarios con su testimonio (*conf.* 10,3,6). Igual es también la composición de lugar, así como el efecto que la voz del libro, incorporada en el estilo vocativo propio de las *Confesiones*, produce en el autor. En la escena del jardín, hacia la cual convergen todas las otras, la *admonitio* paulina es la respuesta a la contienda interior del yo protagonizada por la Continencia y sus rumorosas antagonistas (las *nugae*, las *vanitates*, la *consuetudo*):

«No en banquetes, ni en embriagueces, ni en alcobas y lascivias, ni en contiendas y celos, sino revístanse de nuestro Señor Jesucristo y no cuiden de la carne con sus concupiscencias» (*Rom.* 13,13). No quise leer más (*nec ultra volui legere*), ni era necesario tampoco, pues nada más acabar la lectura de esta sentencia, sentí como si una luz de seguridad se hubiera infiltrado en mi corazón y todas las tinieblas de mis dudas se disiparon (*conf.* 8,12,29).

56 O'MEARA, J. J., "Arripui, aperui, et legi", en *Augustinus magister*, pp. 59-65; COURCELLE, P., *Recherches sur les Confessions*, pp. 271-290; FONTAINE, J., "Introduzione générale", en Sant'Agostino, *Confessioni* I (libri I-III), Mondadori, Milano 1992, pp. XXXVII-XLI. Sobre la función admonitoria del libro, en tanto que vocero de Dios, cf. MORÁN, J., "La teoría de la «admonición» en las «Confesiones» de S. Agustín", *Studia Patristica* 11 (1972) 328-34, y la entrada «admonitio» de MADEC, G., en MAYER, C. (ed.), *Augustinus - Lexikon*, I, Schwabe, Basel-Stuttgart 1986, coll. 95-99.

Pese a su carácter de oráculo, parece que la perícopa de la *Epístola a los romanos* no llegó a cobrar importancia para Agustín antes de las *Confesiones*. L.C. Ferrari ha asumido este hecho como una prueba *ex silencio* del carácter ficcional de la escena⁵⁷. Dramatismo y dialogismo pertenecen a la inquieta psicología del obispo, pero el cambio de paradigma respecto al arquetipo paulino no es una creación suya. Ya puede apreciarse en los relatos de conversión de principios del siglo II d.C., donde la llamada de Dios es mediada por el hallazgo accidental de algún libro. Según E. Muñoz Grijalvo, en la difusión de este patrón debió de intervenir el deseo de la jerarquía eclesiástica de obstaculizar la proliferación de ‘elegidos de Dios’ que escaparan a su control. El resultado de esta institucionalización de la conversión, en el marco de la catequesis y los sacramentos, significó el abandono del modelo paulino⁵⁸.

Escritor agónico en su lucha por conocer a Dios y a sí mismo, Agustín otorgó a este patrón el sello de su personalidad, concitando admiración en teólogos, místicos, filósofos, poetas, escritores de todos los tiempos. La escena del *tolle, lege* con la voz del *puer* y la *apertio libri* se volvió un tópico en los relatos de conversión, ya sea religiosa o literaria⁵⁹. El propio libro de las *Confesiones* se convirtió, junto a la Biblia, en un agente de conversión. En un pasaje frecuentemente citado de su *Libro de la vida* (9,8,65), Teresa de Jesús cuenta que, cuando Dios le hizo hallar entre sus manos el libro de Agustín y se enteró de cómo «oyó aquella voz en el huerto, no me parece –escribe– sino que el Señor me la dio a mí, según sintió mi corazón. Estuve por gran rato que toda me deshacía en lágrimas, y entre mí misma con gran aflicción y

57 Cf. FERRARI, L. C., “Beyond Augustine’s conversion scene”, en MCWILLIAM, J. (ed.), *Augustine. From Rhetor to Theologian*, W. Laurier University Press, Waterloo 1992, pp. 97-107. Tal y como lo señala M. Zambrano, «no es la sinceridad lo que va a justificar la confesión, sino el acto, la acción de ofrecerse íntegramente a la mirada divina, a la mirada que todo lo ve, mirada que ciertamente siempre puede vernos, pero que andamos eludiendo, pues lo importante en la confesión no es que seamos vistos, sino que nos ofrecemos a la vista, que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella» (*La confesión: género literario*, Siruela, Madrid 1995, p. 46).

58 MUÑOZ GRIJALVO, E., “Los relatos cristianos de conversión y sus efectos sobre la experiencia”, *Dialogues d’histoire ancienne* 29, 1 (2003) 137-153.

59 Cf. COURCELLE, *Les Confessions*, pp. 201-547.

fatiga». A partir de este hallazgo, según el principio mimético que gobierna este tipo de vivencias, la monja se embarcará en una búsqueda interior, llena de crisis y aplazamientos, en la cual el libro de Agustín le servirá de guía al encuentro con la Divina Majestad⁶⁰.

Tres siglos antes de la mística carmelita, otra mujer, Hadewijch de Amberes, se vio en sueños transformada en águila y devorada, junto a Agustín, en el seno de la Trinidad⁶¹. Y Dante, que relató un sueño parecido (*Pg.* IX, 1-33), retomó la escena del *tolle, lege* para mostrar el poder de seducción, a veces perverso, que la lectura obra en los fieles de Amor⁶². En su carta más famosa (*fam.* IV,1) Petrarca combi-

60 Sobre la presencia de las *Confesiones* en la mística española, cf. CANCELO GARCÍA, J. L., “La influencia de San Agustín en Santa Teresa”, *Revista agustiniana* 53, 160-61 (2012) 77-158 y 389-448.

61 El simbolismo del águila, tomado del *Apocalipsis*, es frecuente en la obra de la mística de Flandes. En cuanto a Agustín, se encuentra incluido en «La lista de los perfectos» que sigue a su última visión. La juventud de sus plumas de águila vieja es una variante de la *pulchritudo tam antiqua et tam nova* de *conf.* 10,27,38 y simboliza la plenitud del santo, «viejo y perfecto en el amor de nuestro Amado», cf. ÉPINEY-BURGARD, G., y ZUM BRUNN, É., *Mujeres trovadoras de Dios*, Paidós, Barcelona 2007, pp. 157-61 (visión undécima).

62 En el *Infierno*, respondiendo a la pregunta de Dante sobre el origen de su pasión, Francesca lo atribuye a la lectura de un pasaje de la historia de Lanzarote, cuyo efecto fue tal que ni ella ni su amante sintieron la necesidad de leer más (*If.* V 138 *quel giorno più non vi leggemmo avante* ~ *conf.* 8,12,29 *nec ultra volui legere nec opus erat*). Diametralmente opuesto al caso de los dos cuñados de Rímíni es el del poeta Estacio, para el cual el libro de la *Eneida* fue «la santa llama» que lo impulsó a convertirse. No fue así, dice, para su autor que hizo «como aquél que va de noche | con una luz detrás, que a él no le sirve, | mas hace tras de sí a la gente sabia» (*Pg.* xxii 67-69). Es lo mismo ocurrido a Agustín quien, tras leer los libros de los filósofos antiguos, «gozaba con ellos, pero no sabía de dónde venía cuanto de verdadero y cierto se hallaba allí, porque tenía las espaldas vueltas a la fuente de luz y el rostro hacia las cosas iluminadas» (*conf.* 4,16,30). Para recibir la iluminación interior le fue necesario, por lo tanto, leer, en el jardín milanés, el libro del Apóstol. En otro «jardín», el del empíreo, es donde también Dante tendrá la visión de Dios leyendo en el gran volumen «donde se interna, ligado con amor, lo que en el mundo se desencuaderna» (*Pd.* xxxiii 86s. ~ *conf.* 13,15,18). Sobre la presencia de Agustín en la *Comedia*, cf. COLLINS, J. J., “The Influence of Augustine’s Mysticism on Dante”, en FLETEREN, F. van; SCHNAUBELT, J. C., y REINO, J. (eds.), *Augustine: Mystic and mystagogue*, Peter Lang, New York 1994, pp. 457-92; MARCHESI, S., *Dante & Augustine, Linguistics, Poetics, Hermeneutics*, University of Toronto Press, Toronto 2011, pp. 154-196; SARTESCHI, S., *Per la Commedia e non per essa soltanto*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 171-194.

nó, a su vez, el esquema ascensional de la *Comedia* con la escena del jardín. El libro es aquí el de Agustín tomado como referente de sus conflictos secretos. La *apertio libri*, la lectura de un pasaje al azar, el trastorno producido, la presencia de un hermano: todo es cuidadosamente reelaborado, ceñido con maestría a la retórica dramática de la confesión. Lo que pretende ser una carta redactada deprisa es, de hecho, una *aemulatio* humanista en gran parte ficcional, como todos los escritos de este poeta bibliófilo que dedicó cada instante de su vida a la búsqueda de la forma.

Ahora bien, las *Confesiones* son una obra igual de libresca, pero con un fin y un sentido diferentes. La conversión relatada por el obispo es una historia de libros y a través de libros y la escena del jardín milanés es el *climax* de su experiencia de lector, en la medida que cada capítulo de la historia supone un avance respecto al anterior: desde la educación formal de las artes liberales al estudio de las Escrituras, desde las enseñanzas escolares a la práctica de la oración, desde la lectura a la escucha⁶³. Pese a estos cambios de rumbo, algo y más que algo sigue igual en la historia. La imagen del viejo obispo que, sumido en las castas delicias de las Escrituras, le ruega a Dios que tenga compasión del implume que se ha salido del nido (*conf.* 12,27,37) no es muy disímil de su autorretrato de niño que, al lado de la madre y las personas a ella cercanas, aprende a hablar para pedirle a Dios que sus maestros no lo azoten:

Encontré, Señor, personas que te invocaban y de ellas aprendí a sentirte, en cuanto podía, como alguien grande que, aun no apareciendo a los sentidos, podías escucharnos y socorrernos. De ahí que, siendo aún niño, comencé a invocarte como a mi auxilio y mi refugio y en tu invocación rompía los nudos de mi lengua y, aunque pequeño, te rogaba ya con no pequeño afecto que no recibiera palizas en la escuela (*conf.* 1,9,13).

En el cuento *Mac y su contratiempo*, E. Vila-Matas escribe que el parásito de la repetición se esconde en toda creación y su lado atrac-

63 Cf. STOCK, B., *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Belknap, Cambridge 1998, p. 75.

tivo es que, al contrario del recuerdo, no supone un retroceso, sino un avance. Ahora bien, habría que aclarar lo que en el relato del obispo es propiamente recuerdo o repetición y cuál impulso lo lleva cada vez a volver al hogar perdido. ¿La vocación vivida como seguimiento de una voz escuchada desde muy chico? ¿Un impulso preyoico asociable a la presencia de Dios en lo más hondo de la interioridad? ¿O su sentido de vulnerabilidad que con el paso de los años fue agudizándose junto a la obsesión por el pecado y a la idea bíblica del Dios de la venganza, mi protector y mi refugio? (Ps. 29,22) ¿O bien la religión de su niñez que seguía arrebatándolo hacia allá? ¿La vuelta a lo maternal, a lo inexpresable? Según V. Burrus, que en sus trabajos ha analizado las *Confesiones* desde la perspectiva de género, el relato no sería más que una larga, ininterrumpida profesión de amor a Mónica. La escena de su muerte en Ostia representaría la escena primaria que proporciona toda la materia mnésica, simbólica e incluso reflexiva, de manera que los últimos tres libros no serían sino la culminación de un relato deliberadamente enigmático con miras a encauzar un amor irreduciblemente pecaminoso en la devoción a una Sabiduría encarnada, imbuida de la leche materna⁶⁴.

Sea como fuere, no cabe duda de que el *otium philosophandi* es descrito como una historia de amor con todos los afectos propios de un sujeto que «arde en deseos de amar, de buscar, de seguir, de retener y abrazar con fuerza no esta o aquella escuela, sino la Sabiduría misma» (*conf.* 3,4,8). El amor correcto que no pretende apartarse de las emociones, nos dice M. Nussbaum, se asemeja considerablemente al viejo amor erótico y, como lector amante del saber, el autor de las *Confesiones* se parece más a su coterránea Dido que al estoico Eneas de su poema favorito⁶⁵. Lejos de cualquier tentación de pelagianis-

64 Cf. BURRUS, V., y KELLER, C., "Confessing Monica", en CHELIUS STARK, J. (ed.), *Feminist Interpretations of Augustine*, The Pennsylvania State University, US 2007, pp. 119-145; BURRUS, V.; JORDAN, M. D., y MACKENDRICK, K., *Seducing Augustine: bodies, desires, confessions*, Fordham University Press, US 2010. Sobre el rol del deseo como producto de una carencia y, a la vez, como instancia preyoica, cf. ROSALES MEANA, D. I., *Antropología del deseo. La existencia personal de Agustín de Hipona*, Comillas, Madrid 2020.

65 NUSSBAUM, M. C., *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Paidós, Barcelona 2008, pp. 577-640: 595.

mo literario, el libro no es valorado como un medio para franquear los límites de la condición humana y tampoco como compensación a su incompletitud, sino que participa de la historia como mediador de deseo. Sin identificación, pues, no hay deseo y el ejemplo de los demás, cuanto más conocidos sean, orienta el comportamiento e influye en el objeto de amor, como el propio Agustín lo señala tras escuchar el relato de la conversión de Victorino. «Nada más narrarme estas cosas de Victorino –escribe–, me encendí en deseos de imitarlo, y justamente con este fin Simpliciano me las había narrado» (*conf.* 8,5,1). Lo mismo ocurre a su hermano de corazón Alipio y, antes de ellos, a un cortesano de Tréveris que, en el acto mismo de leer, decide cambiar estilo de vida e invita a su compañero a seguir su ejemplo (*conf.* 8,6,15). En otro pasaje, comentando su decisión de dedicar su primer ensayo a un retórico de Roma, el obispo parece refrendar este esquema del deseo mimético que, como una voz de fondo, lo lleva a convertirse:

¿Acaso es por la boca de quien alaba que el amor entra en el corazón de quien escucha? De ninguna manera, sino que de un amante se enciende otro. De aquí que se ame al que es alabado, pero sólo cuando se entiende que es alabado con corazón sincero, o sea cuando quien ama lo alaba (*conf.* 4,14,21).

Anclado en las dinámicas del deseo y poblado de un sinnúmero de voces, el drama de la conversión puesto en escena por el obispo descansa en lo que R. Girard ha llamado la verdad novelesca. El hallazgo del libro ora acogido con entusiasmo, ora rechazado como un *sacculus* de errores, ora convertido en voz, aparece como el *deus ex machina* de la escena. En este sentido, en opinión del crítico francés, las *Confesiones* constituyen el arquetipo de la forma novelesca, siendo la primera obra cuya génesis esté verdaderamente inscrita en la forma⁶⁶.

66 Cf. GIRARD, R., *Las geometrías del deseo*, Sexto Piso, Barcelona 2012, p. 38. Asimismo, STOCK, B., *Augustine the Reader*, pp. 110s. El proceso de identificación juega un papel importante no sólo en la conversión. En palabras de U. Alonso del Campo: «Todo a lo largo de la vida de Agustín, especialmente pasada su adolescencia, hay una dialéctica constante entre la relación objectal y la identificación» («Imágenes simbólicas en el itinerario espiritual de San Agustín», *Augustinus* 22, 85 [1977], p. 54).

11. Tonalidades bíblicas. Según el relato un tanto novelesco del obispo, su madurez espiritual alcanzó su culminación en Casicia-co durante las *feriae vindemiales*. Decidido a renunciar a la abogacía para hacerse *servus Verbi*, Agustín se describe como un hombre herido de amor:

Tú habías asaeteado nuestro corazón con las flechas de tu amor (Ps. 10,3) y llevábamos tus palabras clavadas en nuestras entrañas. Los ejemplos de tus siervos, que de negros habías vuelto resplandecientes y de muertos vivos, recogidos en el fondo de nuestro pensamiento, abrasaban y consumían el grave torpor impidiendo que recayéramos hacia lo bajo. Y tal era el incendio dentro de nosotros que todo el soplo exhalado por la lengua mentirosa (Ps. 119,3s.) de la contradicción no lo podía extinguir, sino que lo atizaba aún más (*conf.* 9,2,3).

La imagen del corazón alcanzado por las flechas de Dios, nuevo Eros, remeda el célebre símil virgiliano de la cierva que recorre los bosques de Creta con la flecha letal clavada en su costado (*Aen.* IV 69-73). A partir del siglo XV, esta imagen se volvió un tópico recurrente en la iconografía del santo hasta conformar el emblema de la Orden Agustiniiana. Sin embargo, el corazón, tal y como aparece en las *Confesiones*, no es sólo el órgano llameante de amor de los paganos, sino también un *sinus cogitationis*, designando, al igual que los términos *anima*, *animus*, *mens*, el hombre interior⁶⁷. De ahí se sigue que el impacto de las palabras de Dios sobre el converso es descrito como un golpe de luz que ilumina al mismo tiempo que fustiga, quebranta, abrasa, arrebat, alucina. La herida producto de este choque (*ictus*) da fe de que el confesante ya no es el mismo que antes: una luz inmutable ha fulgurado sobre el ojo de su alma hasta hacerlo estremecerse de amor y horror. Sin embargo, para que eso ocurriera, le fue necesario un «rebaño de buenos ejemplos» que le dieran ganas de escuchar las palabras de la Biblia. De su enseñanza viene precisamente su alegría

67 Cf. PEZA, E. la, *El significado de «cor» en San Agustín*, Études Augustiniennes, Paris 1962. Asimismo, S. KATO, "Cor, praecordia, viscera. Remarques sur quelques expressions psychosomatiques des Confessions d'Augustin", en P. Ranson (ed.), *Saint Augustin*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1988, pp. 312-326; DUBREUCQ, É., *Le cœur et l'écriture chez saint Augustin*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2003, pp. 54-61; MADEC, G., *Cor*, en *Augustinus - Lexikon*, coll. 1-6.

con temblor, así como el convencimiento de que la Verdad habita en lo más íntimo del ser humano, donde la actividad intelectual, empaçada de afectividad, opera en conjunto con la voluntad.

Las *Confesiones* son un mosaico de sentencias y voces escriturales al estilo de los centones típicos de la *Spätantike*⁶⁸. Los intérpretes modernos han puesto demasiado énfasis en el componente platónico hasta plantear la cuestión de si el Dios de Agustín es el de los filósofos o el de la Revelación. La verdad que, cuando uno lee sus confesiones, se siente sumido en un clima bíblico tanto por los temas como por las expresiones y el estilo vocativo⁶⁹. Para el joven Agustín, así como para muchos otros Padres educados en la escuela de Cicerón y Virgilio, el tono (*modus*) de la Biblia, más aún que su contenido, fue el mayor obstáculo para adherirse a la religión cristiana⁷⁰. Su rudeza lingüística, su falta de ornato e, incluso, sus discordancias le parecían indignas de compararse con la elocuencia clásica. En las *Confesiones*, el obispo no sólo hace enmienda de la hinchazón que retenía su espíritu, sino que

68 El mosaico fue el principal género de arte en el África romana e influyó en la forma de escritura y la concepción de *ordo* de Agustín, que, «incluso siendo ya septuagenario, seguía pensando en el orden divino como si de un mosaico se tratara» (WILLS, G., *San Agustín*, Mondadori, Barcelona 2001, p. 32). Acerca de su relación con la cultura de la romanidad tardía y el género escolar de los centones, cf. MARROU, H.-I., *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Boccard, Paris 1938, pp. 498-503.

69 Cf. BLANCHARD, P., «Connaissance religieuse et connaissance mystique chez saint Augustin dans les «Confessions». Veritas, Caritas, Aeternitas», *Recherches Augustiniennes et Patristiques* 2 (1962) 311-330: 323. Asimismo, MADEC, G., *Lectures Augustiniennes*, Études Augustiniennes, Paris 2001, pp. 111-119. Sobre el platonismo de Agustín y la controversia desarrollada por los ensayos de Harnack y Alfáric, cf. COURCELLE, P., *Recherches* (cc. II - III), y las explicaciones de IVANKA, E. von, *Plato Christianus. La réception critique du Platonisme chez Les pères de l'église*, Presses Universitaires de France, Paris 1990, c. V. Asimismo, ALARCO LARRABURE, G., *Agustín de Hipona. Ensayos sobre su itinerario espiritual*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1996, pp. 81-100. Sobre el *Du-Stil* como forma típica de alabanza a Dios, cf. NORDEN, E., *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Teubner, Leipzig-Berlin 1913, pp. 143-63 y 176-220. Tal como el filólogo alemán lo señala en estas páginas, la *Gebetsform* centrada en el tú anafórico, en respuesta al «Yo soy» de Dios (Gen. 17, 1; 28, 13, etc.), es también un legado bíblico, que los cristianos trasladaron a la lengua latina.

70 Cf. MARROU, H.-I., *op. cit.*, pp. 473-84 y, con respecto al solo Agustín, BONNARDIÈRE, A.-M. la, «L'initiation biblique d'Augustin», en ÍD. (ed.), *Saint Augustin et la Bible*, Beauchesne, Paris 1986, pp. 27-47.

alaba el estilo divinamente inspirado de las Escrituras. Las mismas oscuridades, esa poesía del misterio que le hacía preferir las fabulillas de los poetas a los errores de los filósofos, tuvieron un rol esencial en su conversión inclinándolo hacia el alegorismo de corte alejandrino. Pues ninguna de las palabras de la Biblia, por muy oscura y cargada de sentidos misteriosos (*sacramenta*) que pueda resultar, es superflua. Como a distancia de siglos repetirá el jansenista Pascal, sus secretos están ahí para alejar a los impíos y afinar la inteligencia de los creyentes encaminándolos hacia la Verdad⁷¹. Y como es en la palabra predicada en la Biblia donde la voz de Dios se deja oír, el obispo confía su anhelo por acudir a las Escrituras e investigar las verdades tan usuales como escondidas que se hallan en ellas:

Tus Escrituras sean mis castas delicias: ni yo me engañe en ellas ni engañe con ellas a otros. Atiende, Señor, y apiádate (Ps. 26,7: 86,3). Atiende a mi alma, que clama de lo profundo (Ps. 129, 1s.), y óyela. Porque si tus oídos no la asisten aun en lo profundo, ¿a dónde iremos? (Ps. 138, 7) ¿a dónde clamaremos? Tuyo es el día, tuya es la noche (Ps. 73, 16). Según tu voluntad pasan volando los momentos. Dame espacio para meditar en los entresijos de tu Ley y no quieras cerrarla contra los que pulsan (Mt 7,7s.). Pues no en vano quisiste que se escribiesen los oscuros secretos de tantas páginas. ¡Oh, Señor!, perfeccioname y revélamelos. He aquí que tu voz es mi gozo; tu voz sobre toda afluencia de deleites (Ps. 118, 72). Dame lo que amo, porque ya amo, y esto es don tuyo. No abandones tus dones ni desprecies a tu hierba sedienta. Te confesaré cuanto descubra en tus libros y oiré la voz de la alabanza (Ps 25,7) y beberé de ti (*conf.* 11,2,3).

Si el converso ha encontrado la paz de Dios, si en sus libros ha descubierto el camino de regreso al corazón contrito, es porque la Gracia lo ha tocado: *Tetigisti me, et exarsi in pacem tuam* (*conf.* 10,27,38). Sin embargo, esto no hubiera sido posible sin la mediación de las Escrituras, ya que la voz de Dios no es distinta a la Palabra predicada por sus profe-

71 Sobre la doble apariencia de las Escrituras, humilde y accesible para no intimidar al principiante, elevada y preñada de significados ocultos para interpelar e iluminar a los expertos, cf. SHANZER, D., "Latent Narrative Patterns, Allegorical Choices, and Literary Unity in Augustine's Confessions", *Vigiliae Christianae* 46,1 (1992) 40-56.

tas, tal como Agustín lo manifiesta repetidas veces a lo largo de su libro. Incluso hacia el final retoma el motivo del *tolle, lege* para asentar sobre él su exégesis del relato bíblico de la creación y esbozar su doctrina acerca de la redención y predestinación⁷². Al contrario de los ángeles, escribe, quienes pueden ver directamente el rostro de Dios y a un tiempo leen, eligen y aman, los seres humanos no tenemos acceso directo a su libro. Sus palabras nos llegan filtradas por el firmamento que se extiende sobre nosotros como una piel. Sólo al cierre de los tiempos el cielo se enrollará como un volumen (*plicabitur ut liber*) y el alma, al encontrarse cara a cara con Dios, podrá prorrumpir en voces de júbilo. Mientras llegue ese día, sufrimos las secuelas de nuestra oscuridad. El libro de la Creación ha perdido para nosotros su transparencia y sólo podemos descifrar su escritura por medio del Libro de la Revelación. Hecho para ser escuchado y deletreado, nos devuelve la voz de Dios fraccionada en sonidos lineales⁷³. Así y todo, hay que tomarlo y leerlo. Pues no hay sostén de más reconocida utilidad (*firmamentum auctoritatis*). La rociada de

72 Como ha escrito M.-A. Vannier en su libro sobre *Saint Augustin*, Paris, Entrelacs 2011, p. 40s.: «El inicio del *Génesis* jugó un papel importante en su conversión y, como obispo, es llevado a presentarlo a los catecúmenos, durante la Semana Santa. Este relato, ampliamente comentado en la época patrística, tiene la ventaja de situarlo en la dinámica de la nueva creación y permitirle objetivar y universalizar su experiencia, poniendo de manifiesto sus apuestas teológicas e inscribiéndose también en el pueblo de Dios. En los últimos tres libros de las *Confesiones*, él se deja moldear y transformar por la Escritura y encuentra su verdadera identidad de ser creado y recreado por Dios». Sobre la conexión paulina entre *creatio* y *recreatio* y la plausibilidad, a nivel hermenéutico, de la alegoresis alejandrina adoptada por Agustín, cf. el comentario de SIMONETTI, M., en Sant'Agostino, *Confessioni V (libri XII-XIII)*, Mondadori, Milano 1997, pp. 238s.

73 En un pasaje de sus *Comentarios a los Salmos* (45,7), Agustín distingue entre el libro de la Creación y el libro de la Revelación: el primero está hecho para los ojos (*ut haec videas*) y cualquiera puede verlo, el segundo está dirigido a los oídos (*ut haec audias*) de quienes conocen las letras. La metáfora del firmamento supone una correlación entre los dos libros en el sentido de que el texto escriturario ilumina al lector del mismo modo que los astros del firmamento guían al vidente en la noche y los astrólogos divisan en su conjunción signos del destino humano. Años después de las *Confesiones*, el obispo se retractó de esta interpretación (*retr. 2.6.33 non satis considerate dictum*). Sobre la presencia de las Sagradas Escrituras en el pensamiento del obispo, el circuito hermenéutico de exégesis bíblica, autoanálisis y escritura y el rol del *magister interior* en cuanto voz del *Verbum* divino, cf. BOCHET, I., «Le firmament de l'Écriture». *L'herméneutique augustinienne*, Études Augustiniennes, Paris 2004.

gotas divinas, que manan de él, hace que nuestra vida no esté perdida en el devenir: ya no nos vemos obligados a fatigar en vano por lugares sin caminos, ni tenemos que esperar los raros momentos de éxtasis para comunicarnos con el Eterno. Ahí está la diferencia sustantiva entre los libros platónicos y los divinos. Porque una cosa es divisar desde la cima de un bosque la patria de la paz sin saber por dónde avanzar y otra cosa es ver el camino que promete conducir a ella y proporciona defensas para recorrerlo. Esto es precisamente lo que el obispo le pide al Señor salmodiando las palabras de las Escrituras:

Haz, Señor, que veamos los cielos, obra de tus dedos (Ps 8, 4), dispersa los nubarrones con los que has ofuscado nuestros ojos. Allí está tu testimonio, proporcionando sabiduría a los chiquillos (Ps. 18,8). Haz perfecta, Señor, tu alabanza por boca de los infantes y lactantes (Ps 8, 3). Porque no conocemos otros libros que así destruyan la soberbia (Ez. 30, 6), que así destruyan al enemigo y defensor que resiste a tu conciliación, defendiendo sus pecados. No conozco, Señor, no conozco otros dichos tan castos (Ps 11,7), que tanto me persuadan a la confesión, y sometan mi cerviz a tu yugo (Mt. 11,29s.), y me inviten a servirte gratuitamente. ¡Que yo los entienda, Padre bueno! Concédeme esto a mí (Ps 118, 34), ya sometido, puesto que para los sometidos los has consolidado (*conf.* 13, 15, 17).

De la lectura de los libros filosóficos Agustín aprendió a elaborar su pensamiento por medio del diálogo. La diferencia, para nada menor, es que aquí, como en todo el resto del libro, el diálogo es con Dios, no con hombres, y esta *locutio ad Deum* tiene el ritmo mismo de los salmos davídicos incorporados en la oración. Agustín toma su cálamoharpa: las cuerdas vocales vibran en su garganta y, al igual que el salmista, ofrece a Dios su *hostia iubilationis* para que circuncide sus labios de toda temeridad y haga resonar su voz en la suya. El salmo, ha escrito con finura J.-F. Lyotard, se eleva, y releva su trascendencia interior. La invocación es una alabanza y la alabanza una melodía, una voz o, mejor dicho, un timbre de voz, un colorido singular del material sonoro al orden de lo absoluto⁷⁴. Todo acto de vocifera-

⁷⁴ Cf. LYOTARD, J.-F., *La Confession de Agustin*, Losada, Buenos Aires 2002, p. 100. Sobre la lectura posmoderna practicada por el filósofo francés, cf. VRIES,

ción apunta en las *Confesiones* a esta tonalidad que escapa a cualquier forma de repetición.

12. **La voz orante y los silencios de la memoria.** El libro de Agustín es un *unicum* que no se deja encasillar en ningún género: es un relato autobiográfico, un examen de conciencia (*confessio peccatorum*), un libro de horas, un protréptico, una apología *pro vita sua*, una perlaboración, una profesión de fe (*confessio fidei*), una acción de gracias, una ofrenda sacrificial y, a la vez, un largo, ininterrumpido himno de alabanza (*confessio laudis*)⁷⁵. «Te confieso y te alabo, Señor del cielo y de la tierra»: así escribe Agustín en uno de los primeros capítulos (*conf.* 1,6,10). Los hechos narrados, desde su nacimiento en 354 hasta la muerte de su madre en 387, por más que sean verdaderos, responden al criterio de ejemplaridad. El obispo tiene prisa por llegar a lo que más le urge (*conf.* 3,12,21) y no quiere que se le vayan en esto todas sus horas (*conf.* 11,2,2). Según Courcelle, las *Confesiones* serían parte de un proyecto más amplio y el obispo se apresuraría en lo autobiográfico para concentrarse en la parte doctrinaria. Pero no es sólo cuestión de *stillae temporum* que apremian. La memoria, que hilvana el relato, es una memoria constructiva que orienta el flujo de recuerdos seleccionando algunos y descartando u olvidando otros. Así Agustín la describe en una famosa página de las *Confesiones*, que puede leerse también como una declaración de poética:

He llegado a los campos y anchos senos de la memoria, donde están guardados tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas. Cuando estoy allí, rememoro todas las imágenes que quiero. Algunas se me presentan de inmediato; otras hay que buscarlas con más tiempo, como si tuviera que desencorvarlas de unos receptáculos

H. de, "Instances. Temporal Modes from Augustine to Derrida and Lyotard", en CAPUTO, J. D., y SCANLON, M. J. (eds.), *op. cit.*, pp. 82-88; BRUNS, G. L., "The Senses of Augustine: On Some of Lyotard's Remains", en *Id.*, *On the Anarchy of Poetry and Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006, pp. 133-152.

75 Cf. MOHRMANN, Ch., *Considerazioni sulle Confessioni di Sant'Agostino*, en *Études sur le latin des chrétiens*, II, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1961, pp. 279-292, y la entrada "Confessiones" de FLETEREN, F. van, en FITZGERALD, A. D. (ed.), *Diccionario de San Agustín*, pp. 306-314.

más abstrusos; otras, en cambio, irrumpen en tropel y, cuando deseo y busco otra cosa, se ponen en medio, como diciendo: “¿No somos acaso nosotras?” Yo entonces, con la mano del corazón, las aparto de la vista de mi memoria, hasta que salga de la niebla la imagen que quiero y, tras salir de su escondrijo, llegue a mi vista. Otras imágenes se me presentan dócilmente y en su orden riguroso, según las llamo. Las primeras en presentarse ceden su lugar a las que siguen, retirándose en sus depósitos para salir de nuevo cuando se lo pida. Todo eso pasa puntualmente, cuando narro alguna cosa de memoria (*conf.* 10,8,12).

Influido por su educación retórica, el doctor de la gracia imagina el mundo interior como un complejo de edificios y barrios, que refleja la estructura del universo. Nada que ver con ese abismo sin modo y forma del que hablarán algunos místicos, como Meister Eckhart o Silesio. Por el contrario, la escritura de las *Confesiones* supone un *ars memorativa*, que abarca todos los lugares del imaginario, tanto personal como colectivo y literario⁷⁶.

En ninguna otra obra la memoria bíblica y especialmente sálmica se encuentra tan incorporada en la narración como para proporcionar la trama unificadora. Con su exuberancia imaginativa, los cientos de citas sálmicas que se desgranán por el libro no sólo orientan el pensamiento, sino que dotan el relato de un lenguaje teológico y, al estar vinculadas con la práctica diaria del recitado y del canto, refuerzan su eficacia terapéutica⁷⁷. De ahí viene, además de la perspectiva teocéntrica, la estructura del libro que, como en un gran *Aleluya*, tiende a

76 Sobre la mnemotécnica antigua y la metáfora del «almacén de la memoria», cf. YATES, F. A., *El arte de la memoria*, Siruela, Madrid 2011, pp. 67-70; WEINRICH, H., *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid 1999, pp. 51-54; VANNIER, M.-A., “Saint Augustin. Dans les vastes palais de la mémoire », *Sources vives* 181 (2016) 20-27.

77 Cf. BURNS, P., “Augustine’s Distinctive Use of the Psalms in the Confessions: The Role of Music and Recitation”, *Augustinian Studies* 24 (1994) 133-46, posteriormente incluido en FERGUSON, E. (ed.), *Forms of Devotion: Conversion, Worship, Spirituality and Asceticism*, Garland, New York & London 1999, pp. 157-170; BÄDER, G., *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*, Mohr Siebeck, Tübingen 1996, pp. 138-148; LEHMAN, J. S., “«As I read, I was set on fire»: On the Psalms in Augustine’s Confessions”, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 16,2 (2013) 160-84. El empleo de los salmos como *palaestra affectuum* fue común en el monaquismo antiguo, como testimonia el *epitaphium* jeronimiano en honor de santa Paula (*ep.* 106), cf. BURTON-CHRISTIE, D., *The*

unificarse en la reiteración de un nombre o un sonido en torno a ese caso vocativo, que para los gramáticos antiguos es el caso de la voz en su forma más pura y, en cuanto ruego exento de función predicativa, es el único género de discurso capaz de recorrer, sin abolirla, la distancia irreductible del Absoluto⁷⁸. Al rezo de los Salmos el obispo dice deberle la curación de su enfermedad pulmonar y el aprendizaje de una nueva voz:

¡Qué voces, Dios mío, te di cuando, todavía novicio en tu auténtico amor y catecúmeno, estando de vacaciones en la finca (de Casiciaco), leía los salmos de David en compañía de Alipio, también catecúmeno, y de mi madre! ¡Qué voces, sí, te daba en aquellos salmos y cómo me inflamaba en ti con ellos y me desvivía por recitarlos al mundo entero, si me fuera posible, como antídoto contra la soberbia del género humano! (*conf.* 9,4,8).

Todo acto de oración supone para Agustín una vuelta a Dios y una purificación del ojo interior que lo capacita a soportar la luz divina (*s. Dom. mon.* II 3,14). En otro pasaje, relacionado con su afición a los deleites sensuales del oído (*voluptates aurium*), agradece a Dios por liberarlo de esta adicción. Así y todo, reconoce que la costumbre de cantar los salmos, siempre y cuando se modulen con una voz que no vacíe la letra de su sentido, es un ejercicio sumamente útil para los espíritus más débiles (*conf.* 10,33,50). Para él mismo significó un giro completo de *affectus* que, en palabras de H.J. Sieben⁷⁹, se refleja en el lenguaje de las *Confesiones* y en su forma de salterio biográficamente amplificado:

Word in the Desert: Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism, Oxford University Press, New York 1993, p. 97.

78 Cf. MARION, J. L., *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca 1999, pp. 141-92; *Au lieu du soi*, pp. 29-88. Sobre el carácter vocal-gestual de la oración antigua, cf. CAPUA, F. di, "Osservazioni sulla lettura e sulla preghiera ad alta voce presso gli antichi", in *Rendiconti dell'Accademia Archeologica, Lettere e Belle Arti di Napoli* 28 (1953) 59-99, posteriormente reproducido en *Scritti minori*, I, Desclée e Co., Roma 1959, pp.1-40; VAGAGGINI, C., "La teologia della lode secondo S. Agostino", en VAGAGGINI, C., y PENCO, G. (eds.), *La preghiera nella Bibbia e nella tradizione patristica e monastica*, Edizioni Paoline. Roma 1964, pp. 399-467.

79 Cf. SIEBEN, H.-J., "Der Psalter und die Bekehrung der Voces und Affectus. Zu Augustinus, Confessiones IX, 4.6 und X, 33", *Theologie und Philosophie* 52 (1977) 481-97: 485ss. Asimismo, FONTAINE, J., "Una revolución literaria en

Cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi recuperada fe, y la misma conmoción que ahora siento, no con el canto en sí mismo, sino con lo que se canta, cuando se canta con voz pura (*liquida voce*) y con la modulación más adecuada, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta práctica (*conf.* 10,33,50).

Mezclados, y enmascarados, con la voz del salmista se encuentran todos los otros libros parlantes que influyeron en la formación cultural y afectiva del joven Agustín: la *Eneida*, las piezas teatrales y, posteriormente, el *Hortensio* y los *libri platoniorum*⁸⁰. Ciceroniano y platónico Agustín lo fue siempre. Hasta en su vejez, en los momentos más dramáticos de su vida, como nos informa su biógrafo Posidio (*v. Aug.* 31,45), buscó consuelo en las voces de los filósofos paganos. Pese a su voluntad de confesarle todo a Dios, incluso los silencios y los olvidos que anidaban en su memoria, en ninguna ocasión consiguió la ansiada plenitud. Su sangre y su palabra no se doblegaban sin protestar y la *distentio* siguió amenazando con su existencia⁸¹. Lo cierto sí es que, luego de la conversión, especialmente en las obras teológicas, las voces de los autores antiguos se volvieron cada vez más esporádicas. Se trata casi exclusivamente de proverbios, expresiones formula-

el Occidente Latino: las Confesiones de San Agustín”, *Ideas y Valores* 107 (1988) 75-95: 79, y KIENZLER, K., “Der Aufbau der «Confessiones» des Augustinus im Spiegel der Bibelzitate”, *Recherches Augustiniennes et Patristiques* 25 (1989) 123-164. En sus comentarios, Agustín llegó incluso a imaginar la beatitud celeste en forma de salmodia: «como existo en Él sin fin, mientras existo, salmearé (*psallam*) a mi Dios. Cuando comencemos a salmear a Dios en aquella ciudad, no pensemos que hemos de hacer allí algo distinto» (*in ps.* 103, IV,17). Sobre el carácter escatológico de la oración de alabanza, cf. VINCENT, M., *Saint Augustin maître de prière*, Beauchesne, Paris 1990, pp.383-403.

80 Cf. MCCARTHY, M. C., “Augustine’s Mixed Feelings: Vergil’s Aeneid and the Psalms of David in the Confessions”, *Harvard Theological Review* 102 (2009) 453-479. Sobre los libros parlantes, cf. BURTON, *Language in the Confessions of Augustine*, University Press, Oxford 2007, pp. 89-111.

81 Como la existencia es un *minus vitae* lleno de tentaciones (*in ps.* 127,15), su *renovatio* no se produce en el *momentum unum* de la conversión (*trin.* 14,17,23). De ahí que el obispo procure resistir cada día a las tentaciones (*conf.* 10,31,44) en vista de una felicidad siempre postergada. «Debido a esta *différance* se abre una carrera por el tiempo, o más exactamente por el tiempo de la *distentio*, el tiempo que distiende el pecado y suscita la resistencia» (J.-L. Marion, *Au lieu du soi*, p. 207).

rias, lugares comunes, reminiscencias escolares, que Agustín utiliza con fines polémicos y de forma rigurosamente anónima⁸². Como si, además de su autoridad, quisiera renegar también de su memoria. Propenso por carácter a dramatizar, sintió su educación retórica en conflicto con su misión religiosa y en esta pugna no sólo cuentan las admisiones, sino también las reticencias, las retractaciones, las censuras, el silencio en que envolvió sus lecturas escolares. Un silencio político, producto de pronunciamientos y cánones conciliares y, sin embargo, revelador de lo que H. Bloom ha llamado «la angustia de la influencia».

Desde esta perspectiva, las *Confesiones* constituyen un punto de inflexión en la vida y la obra de Agustín⁸³. El obispo descalifica el sistema escolar de sus tiempos, tacha de charlatanería la profesión de retórico, lamenta el tiempo perdido en llorar por historias y personajes de ficción, rechaza los *figmenta poetarum* como un espectáculo de vanidad hecho de sombras (*umbrae*) y amores sombríos (*umbrosi amores, affectus tenebrosus*), aparenta ignorancia cuando se le ocurre citar a regañadientes una sentencia de Virgilio o Cicerón, corre un velo de silencio sobre todos los otros autores. Es el caso de su conterráneo Terencio, cuyas «imágenes de miseria y fuego» recorren las *Confesiones* en el más absoluto anonimato⁸⁴. A pesar de ello, su memoria afecta a la forma de la confesión. Un preciso repertorio de fórmulas y esquemas teatrales, sacados de sus piezas, es convertida en una dramaturgia del alma, que incluye todas las etapas de la confesión: los actos de contrición con los asociados sentimientos de culpa, la búsqueda

82 Cf. HAGENDAHL, H., *Augustine and the Latin Classics*, 2, Elander, Gothenburg 1967, pp. 714ss. Sobre la presencia de los autores paganos en las últimas obras de Agustín, cf. HENRY, P., *Plotin et l'occident : Firmicus Maternus, Marius Victorinus, Saint Augustin et Macrobe*, Spicilegium Sacrum Lovaniense, Louvain 1934, pp. 137s.; COURCELLE, P., *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, Hachette, Paris 1948, pp. 227ss.

83 Cf. WUNDT, M., "Ein Wendepunkt in Augustins Entwicklung", *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der Älteren Kirche* 21 (1921) 53-84.

84 Cf. ROSA, F., "Appunti sulla presenza di Terenzio nell'opera di Sant'Agostino", *Quaderni urbinati di cultura classica* 62 (1989) 119-33. Las piezas de Terencio formaban parte de las lecturas escolares. El hecho de que estén centradas en la temática generacional y el antagonismo padres-hijos favoreció el interés de los jóvenes estudiantes, como atinadamente lo señala BURTON, Ph., *op. cit.*, pp. 35-62: 39.

del objeto amado, las apremiantes peticiones de ayuda, la falta de respuestas divinas, el duelo por la muerte de Mónica, los arrebatos extáticos, el canto místico de la ascensión. En el centro de este drama, en el punto álgido de la crisis espiritual que precede a la voz del *puer*, la desesperación del confeso resuena con las voces miserables de un pronóstico pagano:

Me tiré bajo una higuera, solté la rienda de mis lágrimas, y dos ríos se desbordaron de mis ojos, sacrificio tuyo aceptable. Y muchas cosas te dije, no en estos precisos términos, pero sí con el mismo sentido: “Y tú, Señor, ¿hasta cuándo? (Ps 6,4) ¿Hasta cuándo, Señor, hasta cuándo estarás enojado? No quieras acordarte más de nuestras antiguas iniquidades” (Ps 78,5.8). Pues sentía que estaba aún cautivo de ellas. Lanzaba voces miserables: “¿Hasta cuándo, hasta cuándo imañana y imañana!? ¿Por qué no ahora? ¿Por qué no ahora el fin de mis ignominias?” (*conf.* 8,12,28).

Este pasaje es una amalgama de citas escriturarias y clásicas. La impaciencia del confeso es la misma del *amans ephebus* terenciano, que quiere juntarse cuanto antes con su amada. Al género contiguo de la sátira (Persio, *sat.* 5,66) pertenece el calembour *cras et cras*, que en sus *Comentarios a los Salmos* (102,16) y en los *Sermones* (82,14; 224,4) Agustín tacha de corvino, ya sea por el sonido onomatopéyico ya sea por las virtudes adivinatorias que los antiguos atribuían al ave. El cristiano, escribe, no debe postergar su confesión con la voz del cuervo (*voce corvina*), porque el Señor no desea las dilaciones, sino la confesión la cual se expresa con el gemido de la paloma (*gemitu columbino*) que, enviada por Noé, supo cómo volver al Arca.

Disfrazadas bajo el lenguaje de los salmos, desprovistas del más mínimo signo de identificación, las voces de los paganos afloran en las *Confesiones* como voces de miseria y luto. La alegoresis, o sea, el procedimiento interpretativo tendiente a descifrar el sentido profundo en el marco de una historia del alma, es el precio que deben pagar en aras de la conversión. Ésta es la única manera que le ha quedado al obispo para guardarlas en las plantas bajas de su memoria. En el fondo, el silencio es también un ejercicio de memoria y tiene que ver con esa *amaritudo recogitationis* (*conf.* 2,1,1) con que el tortuoso pasado de disipación (*circuitus erroris*) se sigue haciendo espacio en su confesión.

13. Hablar el silencio. De las voces a la Voz: así podría resumirse, en extrema síntesis, el recorrido de las *Confesiones*. En esta historia, las voces del cuerpo juegan un papel marginal respecto a las voces interiores. Porque el libro está escrito «no con palabras y voces de carne, sino con palabras del alma, callada y no calladamente, con el ruido del silencio y el clamor del afecto» (*conf.* 10,2,2). De este clamor el relato del éxtasis de Ostia constituye una especie de recapitulación. A la espera de zarpar rumbo a África, Agustín y su madre se encuentran en un albergue de Ostia y, asomados a una ventana que da a un jardín, están conversando acerca de la vida eterna. La ubicación es parecida a la escena milanesa e igual de simbólica: además de la casa y el jardín, la ventana remite a la doctrina de las *fenestrae animi* y de la percepción incorpórea⁸⁵. El alma, para Agustín, está poseída de voces difíciles de acallar. Como escribe citando a Ezequiel: «Oí detrás de mí tu voz, que me ordenaba volver; pero apenas la oí por el clamor de mis pasiones implacables» (*conf.* 12,10,10). El alboroto no sólo viene de afuera, producto de los apetitos de la carne y la vanidad, sino también de todas esas imágenes que voltean dentro del alma y le impiden dar en lo que anhela. De ahí que, para habilitar el oído interior, la propia alma tenga que callarse (*ipsa sibi anima sileat*), dejar de pensar en sí (*non se cogitando*) e, incluso, ausentarse de sí misma. De esta forma es precisamente la experiencia descrita en el episodio de Ostia:

Si acaso callase el estrépito de la carne y callasen las imágenes de la tierra y de las aguas y del aire, y callasen los cielos y hasta la propia alma callase y se trascendiera sin pensar en sí; si callasen los sueños, las revelaciones de la fantasía; si finalmente callase por completo toda lengua y todo signo y todo cuanto nace para desaparecer; si todo eso enmudeciera dirigiendo el oído hacia su Creador, y sólo él hablase, no

85 Cf. LAZORTHES, G., *L'ouvrage des sens. Fenêtres étroites sur le réel*, Flammarion, Paris 1986. La fenomenología es la misma que la descrita en la carta a Paulino en *ep.* 80, 3: *plerumque non voce de caelo, non per prophetam, non per revelationem vel somnii vel excessus mentis quae dicitur exstasis, sed rebus ipsis accidentibus et ad aliud quam statueramus vocantibus cogimur agnoscere dei voluntatem aliam quam erat nostra*. Sobre el papel de los sentidos espirituales (*sensus mentis*) y su contraparte corpórea (*sensus mortalis corporis*), cf. LOOTENS, M. R., "Augustine", en GAVRILYUK, P. L., y COAKLEY, S. (eds.), *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, University Press, Cambridge 2012, pp. 56-70.

por medio de tales cosas, sino por sí mismo, de modo que oyéramos su palabra, no ya por lengua de carne, ni por voz de ángel, ni por sonido de nubes, ni por símbolos y enigmas, sino que le oyéramos a él mismo, a quien amamos en estas cosas, ¿no sería éste el significado del dictamen evangélico: “Entra en el gozo de tu Señor?” (*conf.* 9,10,25).

Pese al innegable colorido neoplatónico, este memorable pasaje, en el que tantos místicos han bebido, no describe una visión propiamente dicha y tampoco es una cita con Dios a realizarse en esa «soledad sonora» de la que nos habla Juan de la Cruz. La recopilación de lugares paralelos, que nos proporcionan los trabajos de V. Capánaga, P. Courcelle, P. Henry, P. Labriolle, J. Lagouanère, A. Mandouze y J. Pépin entre otros, nos permite apreciar la originalidad de Agustín en lo que respecta tanto al pensamiento como al género de vivencia descrita. Todos los sentidos están involucrados: Dios es una alteridad de índole trascendente que el alma quiere ver, sentir, absorber, gozar, tocar. Así y todo, la experiencia ostiense está basada esencialmente en el oído y su naturaleza mística o intelectual sigue siendo objeto de debate entre los estudiosos⁸⁶. Al tratarse de una conversación sobre y hacia Dios, producto de esos lazos solidarios que pueden invertir la marcha de los espíritus caedizos, se encuentran enumeradas todas las formas vocales que resuenan a lo largo del libro: de las voces de la carne a los suspiros del alma, de la voz inarticulada, donde la palabra tiene principio y fin, al *sonitus nubis* di *Ex* 19.9, de la lengua angélica a la voz inefable de Dios⁸⁷. Su audición exige silencio, pero no ese silencio sin lenguaje que es propio de la mística apofántica.

86 Las obras de referencia de estas dos orientaciones son respectivamente la de BUTLER, C., *Western Mysticism. The Teaching of Augustin, Gregory and Bernard on contemplation and the contemplative life*, Constable, London 1967, y la de HENDRIKX, E., *Augustins Verhältnis zur Mystik. Eine patristische Untersuchung*, Rita-Verlag u.-Druckerei, Würzburg 1936. Asimismo, BOYER, Ch., *Essais anciens et nouveaux sur la doctrine de Saint Augustin*, Marzorati, Milano 1970, pp. 161-70; CAYRÉ, F., *La contemplation augustinienne: principes de spiritualité et de théologie*, Desclée de Brouwer, Bruges 1954, pp. 10-15; BONNER, G., “Augustine and Mysticism”, en *Augustine: Mystic and mystagogue*, pp. 113-57; WRIGHT, R. E., “Misticismo”, en FITZGERALD, A. (ed.), *Diccionario de san Agustín*, pp. 905-10.

87 Sobre la *socialis necessitudo* (*civ.* 15,16,1), producto del pecado original, y el papel de Mónica en las tertulias de Casiciaco y la conversación de Ostia Tiberina, cf. WILLS, G., *op. cit.*, pp. 96-103.

Apartados de los ruidos de las turbas y olvidados de todo, madre e hijo conversan entre ellos y, a medida que van «pensando, hablando y admirando», recorren conjunta y gradualmente toda la distancia que los separa de la escucha de la Palabra de Dios. Conforme con este proceso, también su conversación se hace cada vez más empática hasta convertirse en una oración pronunciada al unísono *ore cordis*. El verbo *inhiare* empleado para describir esta vivencia conserva todo su valor etimológico, indicando un tipo de conversación donde la boca sigue abierta, aunque la lengua haya dejado de hablar para dar paso a la contracción silenciosa del *ictus cordis*⁸⁸. Años después, comentando los salmos, el obispo escribirá: «Prorrumpen en voz de júbilo, ya que no lo pueden en voz de palabras. Pues el júbilo no se expresa en palabras; solo se manifiesta con gritos de goce, con el sonido, por así decirlo, del corazón que, inundado de alegría, está de parto y da a luz vocalmente lo que ha concebido y no puede explicarse de palabra» (*in ps.* 65,2). De esta clase de sonidos son los suspiros de Mónica y su hijo que, rociados con el agua viviente mencionada por el salmista, se han elevado tanto hacia la *regio ubertatis* hasta «tocarla por un instante con todo el choque de su corazón (*toto ictu cordis*) y dejar allí prendidas las primicias de su espíritu».

Durante milenios, desde las incisiones de la época musterense, el hombre no dejó de escuchar las voces del mundo circundante. En los mitos cosmogónicos de muchos pueblos, el origen del mundo se encuentra asociado al sonido. Mucho antes de que Baudelaire le diera expresión poética, la naturaleza fue un templo de oráculos y voces. El susurro del follaje y de la brisa, los gritos de los pájaros, las voces de los faunos, tenían valor de presagio. Institucionalizados a veces en verdaderos cultos, como el de *Aius Loquens*, proporcionaron el mate-

88 Sigo aquí la lectura de Dobbins que ha corregido en parte el análisis de Capánaga demasiado volcado en el trasfondo apofántico del silencio agustiniano, cf. DOBBINS, R., “Silencio y habla en la experiencia de Ostia. El caso de ‘fons vitae’”, *Augustinus* 48 (2003) 57-63; CAPÁNAGA, V., “El silencio interior en la visión agustiniana de Ostia”, *Augustinus* 9 (1964) 211-49. Sobre el carácter de oración de la experiencia de Ostia, cf. HENRY, P., *La vision d’Ostie. Sa place dans la vie et l’œuvre de saint Augustin*, J. Vrin, Paris 1938, p. 38, y CARENA, C., “La fruizione e l’estasi”, en FANDELLA, P., y PIZZOLATO, L. F. (eds.), «Nutre la mente solo ciò che la rallegra». *Le Confessioni di Sant’Agostino*, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 85-93.

rial para una semiótica divina, que afectó a todo el mundo antiguo⁸⁹. Con el advenimiento del cristianismo, estas manifestaciones empezaron a abandonar el espacio público para trasladarse al fuero interno a manera de una voz *interior intimo meo et superior summo meo* (*conf.* 3.6,11), que exige una pasividad sin igual y cuya verticalidad la aparta del diálogo platónico del alma consigo misma. Ésta es precisamente la voz que, internalizada como voz de la conciencia, teje la urdimbre de las *Confesiones*, así que no es de extrañar que la historia de la interioridad haya coincidido, en la cultura occidental, con la historia de este libro.

Hoy en día han cambiado las condiciones y el modo de uso, mas no por ello la voz ha dejado de habitar el lenguaje. Sea cual sea el tipo de comunicación, las inflexiones de la voz le otorgan fuerza emocional. Es bien conocida y estudiada su relación con las pulsiones. El tono y el color de la voz corpórea, asociados a la respiración, detectan todo aquello que una persona tiene de más recóndito e inexpresado. En las sesiones de análisis, parece que la voz ha recobrado su antiguo valor adivinatorio. En palabras de J. Lacan, que hizo suya la recomendación de T. Reik sobre el empleo de un tercer oído: «La voz del Otro debe considerarse un objeto esencial. Todo analista será incitado a darle su lugar, y a seguir sus distintas encarnaciones, tanto en el campo de la psicosis como en la formación del superyó»⁹⁰.

Como medio de trascendencia, la voz ha venido adquiriendo un interés cada vez mayor también entre los teóricos de la expresión corporal. Del «teatro de la crueldad» de A. Artaud al «teatro pobre» de J. Grotowski a la dramaturgia de P. Brook y E. Barba, del «teatro posdramático» de H.Th. Lehmann a las *performances* de R. Schechner y los *happenings* de C. Bene, del teatro-danza a los espectáculos-concierto

89 Cf. CAQUOT, A., y LEIBOVICI, M. (eds.), *La divination*, I, Presses Universitaires de France, Paris 1968, pp. 197-232; VERNANT, J.-P. (ed.), *Divination et rationalité*, Seuil, Paris 1974; DELGADO DELGADO, J. A., “Publica divinatio. Consideraciones metodológicas y teóricas para el estudio de la adivinación en la Antigüedad”, *Bandue* 3 (2009) 99-122.

90 LACAN, J., *De los nombres del padre*, Paidós, Buenos Aires 2005, pp. 83ss. Sobre la pulsión invocante en la enseñanza lacaniana y el objeto voz en relación con el goce, cf. VIVES, J.-M., *La voz en el diván. Música sacra, ópera, tecno*, Herder, México 2022.

contemporáneos, es común la exploración de acciones vocales que independicen a la voz de la tiranía del enunciado dramático⁹¹. Fuera del mundo de la teatralidad, aunque sea en formas más ocasionales, la audición puede resultar no menos atractiva. Por un lado, las tecnologías digitales, como lo señaló W. Ong, han revitalizado una oralidad que había quedado acallada por la mentalidad quirográfica; por el otro, la sintetización de la voz, a falta de un sujeto hablante, ha acabado por reducirla a un susurro tan anónimo e indistinto como susceptible de goce. Ésta es la resonancia con la que R. Barthes se sentía cautivado al escuchar la voz de Ch. Panzéra o al ver el documental sobre China de M. Antonioni. En una página dedicada a su infancia berlinesa, W. Benjamin ha recordado el estremecimiento que le daba al arrancar el teléfono y entregarse a la merced de una voz que se apoderaba de él como en una sesión espiritista⁹². No por gusto de la novedad, en *La última cinta de Krapp* (1958), S. Beckett utilizó la voz fantasmal de una grabadora para vaciar la escena de mimesis y saltarse las fronteras entre actor y dispositivo tecnológico. Por un viraje epistemológico de la oralidad a la vocalidad ha abogado también el filólogo P. Zumthor, cuyos estudios están enfocados en el rol de la *phoné* y su capacidad de convertir en ícono, en «palabra-fuerza», todo tipo de mensaje.

Situada entre inconsciente y conciencia, resonancia y saber, la voz es el medio con que el sujeto entra en el mundo y participa de la vida social. En este sentido, es también una forma de educación, que desde la Antigüedad ha sido objeto de minuciosos protocolos para controlar su fluidez e implementar estrategias discursivas al servicio del poder social⁹³. Una parte de la enseñanza retórica estaba centrada en la pronunciación, que incluía tanto las habilidades vocales (*pronuntiatio*) como el

91 Un mapa de los estilos vocales en Occidente, desde las primeras reflexiones en torno a la retórica hasta los abordajes no instrumentales de la voz en el teatro contemporáneo, es el libro de DAVINI, S., *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Editorial Universidad de Quilmes, Buenos Aires 2007. Mayoritariamente centrado en el teatro francés es el estudio de PAVIS, P., *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Lom Ediciones, Santiago de Chile 1998.

92 BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid 1982, pp. 25-27.

93 Cf. ROUSSELLE, "Parole et inspiration: le travail de la voix dans le monde romain", *History and Philosophy of the Life Sciences* 5, n. 2 (1983) 129 - 157.

arte corporal y los modos de actuación (*actio*). Una historia de la voz aún por escribir podría mostrar cómo esta enseñanza ha conformado el modo de ser del hombre occidental, desde el orador hasta el cortesano y el hombre de mundo, todos hermanados por el uso del *bon ton*, o sea, en palabras de Montesquieu, por la ausencia de acento en el habla. No menos importante y duradera fue la recepción de dicho paradigma en la educación religiosa, tal y como Agustín lo hizo en las *Confesiones*. Su decisión de trasladar la práctica oratoria a la vida del alma tuvo una importancia histórica incalculable. En la época moderna, su ejemplo fue seguido por Ignacio de Loyola, cuyos *Ejercicios*, como lo ha mostrado R. Barthes, escenifican el drama de una interlocución que, por el hecho mismo de depender de la voz silenciosa de Dios, se convierte en neurosis⁹⁴. El hecho de que este experimento tuviera lugar precisamente en tiempos en que la educación conductual convergía en los temas de la disimulación y la taciturnidad, muestra cómo teología y antropología son ramas de la misma metafísica de la voz.

Sobre los escombros de esta metafísica, el hombre contemporáneo ha establecido su morada. ¿Hacia qué ontología? se pregunta P. Ricoeur al final de su trabajo sobre «Sí mismo como otro», que aborda el reto de la alteridad en la tríplice figura de la carne, de la relación intersubjetiva y de la voz, más escuchada que pronunciada, que alberga en el fondo de nosotros mismos. Con respecto a esta última y a la cuestión de su origen, el filósofo pasa revista a las principales teorías modernas, desde los maestros de la sospecha a Husserl, a Heidegger y Lévinas, para profundizar en el enigma de la conciencia ora entendida como un otro al que uno pueda contemplar o que pueda mirarlo, ora como superego freudiano, ora como Dios vivo o bien como Dios ausente. Ante esta aporía del Otro, él prefiere prudentemente abstenerse⁹⁵. Su cautela metodológica supone una fisura infranqueable entre el hombre y Dios, que una hermenéutica de la acción, como fue la suya, sólo puede saltarse con una fe vivenciada como don sin garantías según la tesis de su correligionario E. Jüngel. Para los teólogos modernos, que no quieren evadirse de los desastres de la historia, ni

94 Cf. BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid 1997, pp. 51-92.

95 Cf. RICOEUR, P., *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, México 1996, pp. 379-397.

desdeñar la autoridad de los que sufren, el Otro queda inaccesible a la razón y a cualquier apologética. Su llamada, siempre y cuando se dé, acontece de manera gratuita y puede tener la forma bíblicamente terrible del silencio⁹⁶. En este paisaje de carestía, evocado con tanta amargura por el doctor de la Gracia, se vuelven aún más acuciantes sus preguntas: sobre la vida, el dolor, la culpa, el mal, el tiempo, la historia, la conciencia, la memoria. Sin embargo, esta vez ninguna Voz nos viene en socorro, ya que, como en el palacio del rey-oreja descrito por I. Calvino, demasiadas e inciertas son las señas acústicas por interpretar⁹⁷. Incluso sus mensajeros han dejado de habitar los cielos y, si de vez en cuando se hacen ver, tienen el rostro de las criaturas de Rilke y Klee. Tampoco su anuncio puede entregarse a la voz del libro, que desde hace ya tiempo ha perdido su aura y, como libro de papel, parece haber tocado fin.

Un libro desencuadernado y desacralizado es el que encontramos en esa especie de biblioteca de la posmodernidad que es *El nombre de la rosa* de U. Eco. Muchos años después del incendio de una de las abadías más prestigiosas de la Edad Media, Adso no resiste la tentación de volver al lugar donde, en su juventud, acompañó a Guillermo de Baskerville para que investigara sobre los asesinatos de la abadía. En un paisaje de ruinas, con los ojos empapados en lágrimas, el monje benedictino se demora en hurgar entre los escombros de la biblioteca, recogiendo todo lo que puede, como si tuviera que recomponer las hojas de un manuscrito, cuyo contenido queda aún por descifrar:

Pobre cosecha fue la mía, pero pasé todo un día recogiéndola, como si en aquellos *disiecta membra* de la biblioteca me estuviese esperando algún mensaje. Algunos jirones de pergamino estaban descoloridos, otros dejaban adivinar la sombra de una imagen, y cada tanto el fantasma de una o varias palabras. A veces encontré folios donde podían

96 Cf. NEHER, A., *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*, Riopiedras Ediciones, Barcelona 1997.

97 CALVINO, I., *Il re che ascolta*, Mondadori, Milano 2001. A la lectura de este cuento A. Cravero ha dedicado el primer capítulo de su libro *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 7-13, que puede leerse, traducido al español por GIANNINI, H., "Ítalo Calvino y el oído del rey", *Revista de Filosofía* 60 (2004) 109-115.

leerse oraciones enteras; con mayor frecuencia encuadernaciones aún intactas, protegidas por lo que habían sido tachones de metal... Larvas de libros, aparentemente todavía sanas por fuera pero devoradas por dentro: sin embargo, a veces se había salvado medio folio, podía adivinarse un *incipit*, un título... Recogí todas las reliquias que pude encontrar, y las metí en dos sacos de viaje, abandonando cosas que me eran útiles con tal de salvar aquel misero tesoro. Durante el viaje de regreso a Melk pasé muchísimas horas tratando de descifrar aquellos vestigios. A menudo una palabra o una imagen superviviente me permitieron reconocer la obra en cuestión. Cuando, con el tiempo, encontré otras copias de aquellos libros, los estudié con amor, como si el destino me hubiese dejado aquella herencia, como si el hecho de haber localizado la copia destruida hubiese sido un claro signo del cielo cuyo sentido era *tolle et lege*⁹⁸.

El manuscrito que Adso trae consigo a Melk es un centón de frases, citas, letras descoloridas, jirones de libros, signos de otros signos. Al igual que las hojas donde la Sibila solía escribir sus predicciones, es el producto de una diseminación que ha desbaratado el orden de las letras. Lejos de ser el lugar sagrado del lenguaje, su libro no contiene ninguna imagen superior del mundo, ninguna trama que sea algo más que un acertijo sibilino o un *whodunit*. El poeta judío E. Jabès que vivió en carne propia la diáspora de la Letra y, en sus obras, sentenció la muerte del libro como totalidad cerrada, se preguntaba si Dios entregó a su pueblo un libro en blanco como prueba de la voluntaria borradura de su Nombre⁹⁹. De este tenor podría ser también la orden que Adso cree haber oído desde el cielo para que recogiera el libro y leyera. Tras su paciente labor de recopilación que lo ha empeñado toda la vida, ya próximo al fin de sus días, el monje benedictino debe reconocer que «no sabe si la carta que ha escrito contiene algún significado oculto, y si más de uno, y muchos, o ninguno». De ser así, debemos considerar al libro como una especie de galería que da por todos lados al vacío. La voz del libro como instrumento e, incluso, como metáfora de la legibilidad del mundo, parece haber llegado a

98 ECO, U., *El nombre de la rosa*, trad. R. Pochtar, Debolsillo, Buenos Aires 2010, pp. 711s.

99 JABÈS, E., "Judaïsme et écriture", en *Le Parcours*, Gallimard, Paris 1985, p. 78.

su agotamiento¹⁰⁰. El colapso de las grandes narrativas trae como consecuencia que sea imposible reconducir la variedad de las voces de abajo a la unicidad de la Voz de arriba, de la *vox ordinis* (s. *prov. Dei* 4), tal y como Agustín la imaginaba.

Lo que el monje benedictino ha aprendido al final de su larga investigación, es que no hay un orden, mucho menos un orden monódico, por la misma razón por la que no hay una Voz sino muchas, y su ensamblaje no tiene esa *concors varietas* que insinúa la compacta unidad de un mundo bien ordenado (*civ.* xvii 14). La *civitas peregrinans* se ha convertido en una sociedad del ruido y las ventanas del alma ya no alumbran, como en la pintura de J. Vermeer. Desorden y disonancia parecen ser caminos más adecuados para adentrarnos en el mundo de hoy. Puede que también el acto de escuchar dependa de nuestra capacidad de incorporar lo diferente, lo discontinuo, lo estridente, o puede, como sostenía F. Kafka, que la prueba más temible que todavía nos espera, más temible que «el sonido de miel» de las sirenas, sea su silencio. Hablar el silencio, interrogarlo, poner freno a la deriva del sentido, discutir, corregir, ayudar, cuidar de todos sin exclusión: este compromiso, al que Agustín con denuedo se dedicó durante los treinta y cinco años de su episcopado, mantiene aún toda su vigencia. Esto supone amor y, cuando hay amor, escribió, nadie puede incumplir con su oficio de escuchar, por muy oneroso y desafinado que se le haga: *Non ergo recusetur labor, si adest amor; nostis enim quoniam qui amat non laborat* (*Joan. evang.* 48,1).

FABIO ROSA

100 Sobre esta metafórica, cf. CURTIUS, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, I, Fondo de Cultura Económica, México 1995, pp. 423-89; BLUMENBERG, H., *La legibilidad del mundo*, Paidós, Barcelona 2000. Intrascendencia, politeísmo y polimitismo son fenómenos comunes en las sociedades avanzadas de Occidente y van de la mano con la invisibilización de la religión, cf. MARTÍN VELASCO, J., *Ser cristiano en una cultura posmoderna*, PPC, Madrid 1996.

