

Música y Ascenso: una mirada filosófica a la Experiencia Estética de la Conversión

Mateo Cardona Serna

Facultad de Educación y Humanidades, Universidad Católica Luis Amigó

Resumen

La música, en tanto manifestación estética y racional, se ha constituido a lo largo de la historia como referente para la reflexión filosófica. Este artículo se propone examinar la influencia performativa de la experiencia estética por medio de la música sacra. La lectura biográfica de tres pensadores afines al ejercicio filosófico —Agustín de Hipona, Manuel García Morente y Simone Weil— sentará las bases para una interpretación del fenómeno religioso de la “conversión” como posición ontológica derivada del encuentro entre el dolor humano y la realidad espiritual que se musicaliza.

De la investigación estética de la música sacra emergen los conceptos de *signum*, *vestigium* y *silentium* que, en diálogo con la filosofía del límite del pensador español Eugenio Trías, conforman el análisis de la experiencia musical como vía de conocimiento filosófico y además teológico. En este marco, la reflexión señala la capacidad cognoscitiva de la música como lenguaje capaz del misterio divino; este ejercicio consolida el carácter interdisciplinario de la filosofía y verifica su correspondencia con la tradición cristiana a partir de los postulados pitagórico-platónicos —sobre la armonía del cosmos— heredados por san Agustín. La música sacra se presenta como un escenario privilegiado donde la filosofía se reencuentra con su vocación original: la afinación de la felicidad humana por el eco de la belleza sonora.

Palabras clave: Experiencia estética, Música sacra, Filosofía, Conversión, Fe y razón

Introducción

El trabajo investiga la relación entre experiencia estética de la música sacra y reflexión filosófica, formulando una hipótesis de alcance doble: por un lado, que la conversión cristiana puede describirse desde la fenomenología como cambio de actitud y respuesta que reconfigura el horizonte epistemológico —lo que el sujeto considera válido, plausible y vinculante para su actuar—; por otro, que la música, cuando se inserta en el entramado de palabra y rito, actúa como mediación cognoscitiva y práctica capaz de ordenar el afecto, abrir el juicio y ofrecer una forma de consolación frente el dolor (físico, moral, espiritual). La investigación se sitúa en la intersección de la filosofía de la religión, la estética musical y la teología fundamental; adopta como eje la tradición agustiniana y la lectura clásica de la música heredada en el pensamiento pitagórico-platónico, y dialoga con la filosofía del límite de Eugenio Trías para precisar el estatuto formal de la mediación musical. El hilo conductor es simple y exigente: allí donde la forma sonora está al servicio del sentido, la belleza remite más allá de sí y se convierte en ocasión de verdad vivida.

El primer capítulo examina la conversión como problema filosófico a partir de tres testimonios cualificados: Agustín de Hipona, Manuel García Morente y Simone Weil. En los tres casos, la conversión no se reduce a un episodio emotivo ni a un giro meramente doctrinal; nombra, más bien, una reorientación que integra la razón y el afecto. El análisis muestra cómo en Agustín la música litúrgica —junto con la predicación, la Escritura y la comunidad— funciona como signo que intensifica la comprensión del Misterio revelado, a la vez que exige discernimiento para no absolutizar el placer sonoro frente al contenido. En García Morente, el llamado “Hecho extraordinario” cristaliza una relectura de la vida en clave de don y providencia, con mediaciones musicales que disponen el asentimiento racional sin reemplazarlo. Y finalmente

en Simone Weil, la marca de la música sacra y su uso como remedio espiritual se plenifica en la participación del dolor propio y ajeno, como reconciliación interior. El resultado es una articulación fina entre razón y autoridad, entre búsqueda intelectual y reconocimiento de una medida que no procede del yo, pero que se hace verificable en la biografía y en la vida eclesial.

El segundo capítulo profundiza en tres categorías que permiten describir con precisión el modo de operar de la música en la experiencia cristiana: *signum*, *vestigium* y *silentium*. Desde la herencia pitagórico-platónica, se recupera la tríada número–proporción–armonía como gramática del cosmos y del oído; en el horizonte agustiniano, el *signum* remite la forma sonora al contenido que proclama, el *vestigium* nombra la huella de un orden inteligible que la música práctica refleja sin agotarlo, y el *silentium* designa la disciplina de atención que hace posible la escucha verdadera. Estas nociones no funcionan como metáforas ornamentales, sino como operadores conceptuales: explican por qué la música puede enseñar medida, suscitar comprensión y disponer a la contemplación; explican, también, por qué su ambivalencia exige reglas de uso para evitar tanto el esteticismo (emoción sin verdad) como el fideísmo (fe sin logos ni mediaciones).

El tercer capítulo introduce la filosofía del límite de Eugenio Trías para esclarecer, con términos propios, el modo en que la música consuela. El límite no niega lo sensible; lo forma. Pensado como frontera habitable, ofrece un marco para entender que la consolación no es evasión, sino efecto de forma y medida: la emoción encuentra orientación cuando la sonoridad está trabada por una estructura que la vuelve inteligible y compartible. En esta clave, la música aparece como arte-límite: hace patente el tránsito entre lo audible y lo manifiesto, entre lo que se oye y lo que, a través de lo que suena, se da como sentido. La convergencia con el tríptico del capítulo anterior es directa: *signum* regula la remisión del sonido, *vestigium* encarna la

proporción, *silentium* disciplina la atención; juntos, vuelven operativa una experiencia de verdad que reordena el deseo y sostiene el ánimo herido.

La metodología adoptada es de revisión y análisis documental, con lectura atenta de fuentes primarias y secundarias, y un protocolo comparativo que triangula categorías y contextos. Se combinan crítica interna de textos (argumentos, distinciones) y contextualización histórico-intelectual, junto con una codificación temática que recorre todo el escrito: razón/autoridad, mediaciones estéticas (música, palabra, rito), temporalidad de los procesos de conversión (gradualidad o irrupción) y dimensión comunitaria de la consolación. El enfoque fenomenológico actúa como regla de sobriedad: describir lo que aparece en la experiencia — cómo se cree, cómo se percibe, cómo se decide— y establecer, desde ahí, conexiones con las tradiciones filosóficas y teológicas que ofrecen inteligibilidad. El propósito final no es coleccionar ejemplos inspiradores, sino demostrar que existe una arquitectura conceptual capaz de dar cuenta del lugar de la música sacra en la transformación de la vida: como signo que remite, como huella que instruye, como silencio que dispone, y como forma-límite que ordena la afección hacia la verdad celebrada. En ese marco, la conversión se ilumina como cambio de actitud que desplaza una confianza tácita centrada en lo material (inmediato) hacia una confianza teologal que mide el mundo por la relación con Dios; y la consolación deja de ser un alivio episódico para presentarse como restitución de inteligibilidad del dolor en la comunidad creyente.

Cap. I. Conversión y Filosofía: el caso de Agustín, García Morente y Simone Weil

El capítulo se propone situar la conversión religiosa como un auténtico problema filosófico y una experiencia históricamente verificable, leyendo en paralelo los testimonios de Agustín de Hipona, Manuel García Morente y Simone Weil. Pensar la conversión como problema filosófico implica tratarla como una reconfiguración racional de la experiencia: un cambio en la orientación práctica. Los testimonios recopilados permiten articular filosofía y conversión precisamente porque hacen explícito el diálogo entre afecto y razón, entre búsqueda intelectual y apropiación del sentido que intercepta el espíritu. Metodológicamente, este capítulo se sostiene en una revisión documental de fuentes primarias y secundarias que permiten una lectura hermenéutica, en conjunto con el desarrollo teórico ofrecido por Rubio y Saldías (2024) —la conversión como cambio de actitud— que busca, desde una perspectiva fenomenológica, describir el desplazamiento humano de la “actitud natural” a la “actitud religiosa cristiana”, atendiendo a sus mediaciones intelectuales, éticas y estéticas. En este marco, la música sacra — como experiencia estética principal— y su estrecha relación con el rito litúrgico, se abordan como signos que disponen la conciencia y la afectividad para esta decisión.

Sobre la conversión como cambio de actitud

En este capítulo se asume la conversión cristiana como una transformación estructural de la experiencia, del horizonte que ordena creencias, afectos y prácticas humanas. Este giro desde el componente fenomenológico se comprende como “cambio de actitud”, es decir, como un tránsito desde la actitud natural —centrada en la cotidianidad del mundo sensible— hacia la actitud religiosa, en la que la fe se dirige concretamente a Dios y reconfigura el modo de ver,

juzgar y habitar la realidad (Rubio y Saldías, 2024, p. 79). Esta delimitación no pretende agotar la riqueza teológica o histórica de la conversión; más bien provee un enfoque analítico para describir su articulación con la experiencia estética (música, rito litúrgico, lenguaje simbólico) y la manera en como esta incide en la disposición de la conciencia.

Caracterizar la conversión como “cambio de actitud” —dice Rubio y Saldías (2024)— implica distinguir dos modos de fe: una “fe en el mundo” que opera tácitamente en la vida ordinaria y una “fe en Dios” que reubica el centro de gravedad del sujeto al reconocerse interpelado por una realidad supraterrrenal. Para esto, ampliar la noción de “fe en el mundo” es imprescindible: se entiende, en clave fenomenológica, como la confianza implícita que sostiene la vida ordinaria, un tener-por (creer) cimentado en los hábitos perceptivos que hacen que el mundo “aparezca” sin necesidad de justificación explícita. Esta fe opera como suelo de validez: autoriza lo que cuenta como normal o lógico dentro de sus propias categorías. El paso a la fe en Dios no niega esa confianza básica en el mundo, sino que la reordena desde la relación con Dios como medida de lo real (p. 86). Así, hablar de conversión como “cambio de actitud” equivale a describir un giro del marco supuesto de creencia (fe en el mundo) hacia un horizonte teologal (fe en Dios) que direcciona la inteligibilidad del mundo y de sí, sin prescindir de la mediación sensible como impulso de este tránsito en la fe (p. 102). Esta distinción noética permitirá leer los testimonios sin reducirlos a la mera experiencia subjetiva.

Con el término noesis se nombra, en el vocabulario fenomenológico utilizado por los autores Rubio y Saldías (2024), el polo activo o intencional de la experiencia: los modos de creer, percibir y entender desde los cuales algo se da algo como significativo. En otras palabras, “noético” remite al cómo del acto (el modo de dirigirse a lo real) y no solo al qué de los contenidos. Presentar la conversión significa describir una modificación noética: cambian las

estructuras de atención y de asentimiento que sostienen la aparición de lo real y su valor (p. 87). Esta precisión evita reducir la conversión a un episodio psicológico o a una adopción doctrinal; indica, más bien, una reconfiguración del acto de creer que, al afectar el cómo se cree, repercute en la selección de razones pertinentes para justificar la “respuesta a la llamada o vocación” (p. 90). De ahí que el análisis incorpore mediaciones estéticas y comunitarias como condiciones de posibilidad de esa nueva visión, sin contraponerlas a la racionalidad, sino entendiéndolas como dispositivos de atención que hacen perceptible un excedente de sentido.

En la fenomenología asumida por el marco de Rubio y Saldías (2024), la “evidencia” no designa solo la verificación empírica, sino el modo de darse por el cual algo se manifiesta con fuerza de realidad para la conciencia y la compromete. Hablar de “evidencia de la fe” no significa, por tanto, equipararla a demostración física, sino a reconocer la donación del sentido —en este caso, la referencia a Dios como centro— que puede imponerse con un grado de claridad y coherencia existencial que reordena la vida: una forma de evidencia noética y práctica, capaz de sostener el asentimiento y de discernir los signos que la preparan. En este nivel, la evidencia se calibra por su capacidad de reorganizar el horizonte (nuevos criterios de verdad y bien); por eso la conversión puede describirse, como reorientación de la existencia y reapropiación de sí y del mundo desde un centro recibido y no fabricado (p. 95).

El enfoque permite, además, describir la función de la belleza —percibida en la música— como mediación cognitiva. Valado Domínguez (2021) destaca en clave teológica que la música puede volverse “revelación sonora”, *porta fidei* que abre a “una nueva vida, la vida de la fe” (p. 269). Desde la lectura fenomenológica, tales fórmulas nombran modos de asentimiento: la forma sonora hace sensible un excedente de sentido que reubica la mirada del sujeto. Esta descripción

no confunde emoción con verdad; reconoce, más bien, que ciertos signos, en cuanto aparecen, reclaman un tipo de inteligencia afinada por la atención.

Finalmente, asumir la conversión como cambio de actitud permite establecer criterios de lectura para los testimonios centrales del proyecto. En Agustín, la mediación litúrgico-musical contrasta con su búsqueda de la verdad, acto que en la experiencia íntima con la figura de Cristo encuentra respuesta. En García Morente y en Simone Weil, se verificará, aunque con matices propios, el desplazamiento desde la autosuficiencia de la actitud natural hacia una obediencia inteligente a la realidad del llamado que se presenta; y en los tres casos, se describirá la figura del dolor como detonante en la apertura a la influencia espiritual de la música sacra.

Agustín de Hipona: itinerario racional, estético y eclesial

En la lectura de Joseph Ratzinger sobre el proceso agustiniano, la conversión puede interpretarse, ante todo, como una conversión filosófica: “filosofía” designa, en un primer sentido, la búsqueda profunda y la adhesión a la *sapientia*. Bajo esta etimología, la definición del famoso *crede ut intelligas* se incorpora como eje articulador de una razón que no se rinde, sino que se orienta hacia la sabiduría sostenida por la fe: “La filosofía se entiende como una actividad muy íntima...; en otro sentido, como aliada del cristianismo”, resume Sada (2024, p. 1523), aludiendo a la tesis de Ratzinger sobre Agustín; de ahí que el amor a la sabiduría motive todo el itinerario hasta “encallar con firmeza en el *credo ut intellegam*” (p. 1543).

El trayecto histórico-espiritual confirma esa dinámica. A los 19 años, el Hortensius de Cicerón provoca en Agustín el deseo por la sabiduría: “Semejante libro cambió mis afectos [...] suspiraba por la inmortalidad de la sabiduría” (cit. en Sada, 2024, p. 1523). Sin embargo, el

maniqueísmo —primera estación filosófica— no colma su hambre de verdad: “Decían: ‘¡Verdad! ¡Verdad!’..., pero jamás se hallaba en ellos” (Agustín, *Conf.* 3, 6, 10). El giro acontece con los neoplatónicos: allí “aparece delante de él un objeto comparable con su deseo”, una comprensión de la sustancia espiritual que transforma su entendimiento; y, aunque la dimensión eclesial no ocupa inicialmente el primer plano discursivo, terminará por aflorar con hondura propia (Sada, 2024, p. 1524).

Este itinerario racional desemboca —sin ruptura con la tradición clásica— en la inserción eclesial, donde el *crede ut intelligas* se verifica en una opción de vida concreta: la autoridad de la Iglesia y de la Escritura, mediada por la predicación del obispo Ambrosio de Milán, no suprime el eros de verdad, sino que lo reconduce a su fuente teológica: Cristo. Ratzinger puede, así, sostener que la evolución de Agustín del *secundum rationem* al *secundum Deum* no significa “abandono de la filosofía”, sino su maduración interna: solo una filosofía abierta a la *sapientia* —capaz de integrar lo verdadero— encuentra “sitio para toda la realidad del cristianismo” (Sada, 2024, p. 1544).

Ahora bien, la experiencia de conversión en Agustín no se limita al argumento de la búsqueda filosófica; incluye mediaciones sensibles que tocan la interioridad. La música litúrgica, especialmente en Milán, comparece como lugar de conmoción y discernimiento:

“¡Cuánto lloré con tus himnos y tus cánticos, fuertemente conmovido con las voces de tu Iglesia, que dulcemente cantaba! Penetraban aquellas voces mis oídos y tu verdad se derretía en mi corazón, con lo cual se encendía el afecto de mi piedad y corrían mis lágrimas, y me iba bien con ellas” (Agustín, 9, 6, 14).

Pero esa misma fuente sensible exige discernimiento. El Obispo de Hipona reconoce más tarde la potencia ambivalente del canto: “Me inclino un poco hacia aprobar el uso del canto... Mas, cuando me sucede que me conmuevo más por el canto que por lo que se canta, confieso que pecco” (Agustín, *Conf.* 10, 33, 49–50). Esta vacilación no destruye la mediación estética; la purifica. En clave teológico-estética, Valado (2021) interpreta que Agustín “se abandona a su capacidad ‘sacramental’” —un lugar donde la música, sin ser la gracia, “se convierte en ‘revelación sonora’” que abre a la vida de la fe—, precisamente porque la belleza actúa como transparencia del Misterio sin absorberlo (p. 267).

La articulación entre deseo y límite —leída en forma de gracia y pecado— permite precisar el modo en que la belleza audible interviene en el cambio de actitud. El deseo, en tanto impulso que busca plenitud, puede orientarse o extraviarse; por eso la opción religiosa en la conversión no suprime el deseo, sino que lo reordena bajo una medida recibida. En Agustín, el canto litúrgico conmueve y dispone la piedad, pero exige discernimiento para que el goce sonoro no se imponga sobre el sentido del himno. Fenomenológicamente, ahí se verifica que la gracia no anula el *pathos* (emoción), sino que le otorga dirección; el límite no es pura restricción: es la forma que hace posible la plenitud del deseo; la música, cuando opera como “epifanía sonora” no ensancha el yo sin medida, sino que lo orienta hacia aquello que lo sobrepasa.

Este entrelazamiento prepara la entrada a una filosofía del límite: allí donde el deseo, sin forma, se disipa o se vuelve idolatría, el límite aparece como condición de verdad del acto; y, allí donde el límite parece mutilar o forzar la experiencia sensible, la gracia lo transfigura como umbral de donación, de opción personal. La fenomenología de la conversión como reordenamiento de la evidencia permite decir que la belleza musical hace sensible esa dialéctica: el sujeto experimenta, a la vez, atracción y medida; conmoción y juicio; *pathos* y *auctoritas*. De

este modo, la “fe en el mundo” —con sus obstrucciones y razones para no creer— se ve desplazada por una “fe en Dios” que integra la actitud natural bajo la cristiana sin abolir la conflictividad del deseo, sino orientándola hacia su verdad (Rubio y Saldías, 2024, p. 99). En términos metodológicos para el capítulo siguiente, el análisis de *signum* (lo que remite), *vestigium* (lo que queda) y *silentium* (lo que dispone) podrá desplegar cómo la belleza, en cuanto límite significativo, separa y vincula a la vez: separa del ensimismamiento y vincula con una realidad que reclama obediencia y adopción, abriendo el espacio para dialogar con la propuesta filosófica del límite (del pensador Eugenio Trías) y su potencia en el discernimiento de la experiencia estética y religiosa.

Manuel García Morente: racionalidad, quiebre biográfico y “hecho extraordinario”

La figura intelectual de Manuel García Morente —kantiano destacado, pedagogo, decano de Filosofía y Letras en Madrid— ofrece un contraste elocuente entre una ética de la razón y una experiencia límite que reconfigura sus creencias. Quien se declaraba agnóstico en su juventud atravesó, entre 1936 y 1937, un itinerario biográfico quebrado por la violencia y el exilio: destituido del decanato, amenazado de muerte, separado de su familia, llega a París “con el alma [...] corroída por preocupaciones de índole moral” (Morente, 1940, p. 2) como se recoge en su correspondencia y en la carta autobiográfica que más tarde titulará *El hecho extraordinario*, y que relata—con la sobriedad de un informe de conciencia— la noche de su conversión.

El trasfondo racional de esa biografía no es accesorio: en *Lecciones preliminares de filosofía*, Morente define el filosofar como praxis rigurosa y vivida, no como colección de fórmulas. Abre su curso con una consigna metódica —“vamos a hacer filosofía”—y añade que “no se puede definir la filosofía antes de hacerla”, subrayando el carácter experiencial del pensar

(Morente, 1938, pp. 11). En el mismo manual, exhorta a resistir tanto las “generalizaciones” de la sapiencia popular como el cientificismo que pretende reducir la razón a “puro hecho”, porque “si lo racional se convierte en fáctico, deja de ser racional” (p. 215). Esta ética de la razón — rigurosa, anti dogmática, atenta a la vivencia— prepara la comprensión del giro que describirá después: la inteligencia no abdica, más bien se abre a una experiencia que le excede sin desautorizarla.

En París, acosado por la precariedad y el insomnio, el filósofo se interroga por el sentido de sus propios hechos: ¿determinismo ciego o providencia? El relato registra el punto de inflexión: comienza a objetar el mecanicismo, presiente que “los hechos [...] que yo no hago sino que recibo” parecen encaminados a un fin; y, sin embargo, la sospecha de una providencia le resulta “cruel” (Valado, 2012, p. 28). El texto rememora incluso la tentación del suicidio y, a la vez, la obligación intelectual de no clausurar la pregunta de fondo. “Los hechos de mi vida se habían hecho sin mí” (p. 28) confiesa, formulando así la clave fenomenológica: el darse de los acontecimientos lo sorprende como don divino, no como pura casualidad.

El punto culminante del proceso se produce de noche, con la radio encendida: una secuencia de música francesa —final de una sinfonía de César Franck; al piano, la Pavane pour une infante défunte de Ravel; y “un trozo de Berlioz, intitulado L’enfance de Jésus”— obra la ruptura del horizonte cerrado por la incomprensión de su sufrimiento, abriéndole a una comprensión espiritual de la realidad (Valado, 2012, p. 28). La bibliografía del filósofo ha confirmado la influencia musical como parte del testimonio y ha mostrado cómo esa escucha precipita una confesión súbita: la presencia de un Dios vivo, compasivo y providente, reconocida en el claroscuro del dolor (Valado, 2012, p. 28).

Que la mediación estética sea decisiva en el testimonio de García Morente no supone la caída en el esteticismo: la música no distrae; dispone. La lectura filosófica de este papel “decisivo” de la música en la transformación espiritual de Morente, ayuda a precisar la estructura de esa mediación: la música, particularmente la sacra, abre un ámbito de sentido compartido e integra en una unidad que eleva el tono vital, llevando la interioridad a la experiencia de lo trascendente; por eso su efecto no es mera experiencia emotiva, sino reflexión autónoma que incrementa libertad, paz y lucidez. En coherencia con tal enfoque, la obra escuchada por Morente actúa como signo performativo: hace sensible el Misterio en el registro de la belleza, lo vuelve perceptible y, de ese modo, inteligible para una razón que buscaba —pero no encontraba— puentes entre la fatalidad y el sentido. La experiencia de Morente no desemboca, pues, en intimismo místico; se resuelve en decisión existencial: retorno público al catolicismo y preparación al ministerio presbiteral (1940), con lo cual la experiencia estética se verifica en la forma más exigente de pertenencia comunitaria.

Simone Weil: atención, belleza y obediencia a la realidad.

Simone Weil —destacada filósofa de origen judío, nacida en Francia a comienzos del siglo XX— ofrece en su trayectoria filosófica la disciplina de la atención, que desplaza el centro desde el yo hacia lo real. Su vida profesional, marcada por la tensión de los conflictos sociales y de la guerra, se vio reducida al trabajo en fábrica, donde compartió la dureza de las condiciones laborales de su tiempo; a razón de esta experiencia, Simone dedicó parte de su obra a la crítica política y a la necesidad humana del “enraizamiento”, es decir, de la pertenencia a un movimiento o grupo específico, que considera, son formas primitivas de la intolerancia y la desigualdad. En cuanto a su vida espiritual, su camino se desplegó entre la resistencia del dolor

físico y la experiencia de consolación encontrada en la música sacra, de la cual recibía una especie de “remedio terapéutico”¹ para sus fuertes migrañas; así lo aclara Eilenberg (2021) en su texto *El fuego de la libertad*:

“Dondequiera que el canto litúrgico o el sonido del órgano llenaban una iglesia, sus dolores quedaban en un segundo plano, y hasta le permitían experimentar, con honda devoción, un sentimiento de elevación sobre el reino del aquí y ahora físicamente condicionado. Como si allí, detrás del dolor absoluto, otro mundo la esperase para curarla” (p. 175)

No obstante, a esta relación de encuentro divino por medio de la música, la experiencia religiosa de Weil estuvo señalada paradójicamente por la idea de no pertenecer oficialmente a la Iglesia a través del bautismo. Su participación estuvo limitada a una acogida “desde el umbral”: “la llamada intelectual era también para ella llamada a vivir en las fronteras [...] esperando a la puerta de la Iglesia [...] en el umbral, no puedo dejar de tener el sentimiento de que, en realidad estoy de todas maneras dentro”. (Sancho, 2005, p. 498) El testimonio de Simone Weil, aunque representa un movimiento de conversión — mirada vuelta hacia Dios— despierta la inquietud por el factor comunitario de la música sacra. La opción personal de Weil, no de manera vocacional como en los otros dos casos, evidencia un proceso de escucha e interiorización que se concretiza en la vida ordinaria; su entrega al sufrimiento por amor a los obreros marginados le lleva hasta las últimas consecuencias. En 1946, Simone Weil muere a causa de la tuberculosis y de la decisión voluntaria de recortar su alimentación, como muestra de solidaridad con las

¹ Frente al carácter terapéutico de la música sacra, Hildegarda de Bingen (1098 – 1179) —religiosa benedictina de procedencia alemana— llevó a cabo diversos métodos de curación a través del canto religioso. Su composición *Ordo virtutum*, es considerado uno de los dramas musicales más icónicos de la Edad Media.

comunidades pobres. Su vida así se entiende como don empático al dolor, una respuesta que vincula tanto la influencia interior de la música sacra, como la aplicación de su contenido religioso en la mundana cotidianidad.

Valado (2021) subraya que la música, en cuanto arte, “da forma a lo divino” y abre un espacio de elevación donde la experiencia pesa más que el mero razonamiento, pues “lo divino revela... a través de la belleza de la música” (pp. 265-266). Esta vía, denominada la *via pulchritudinis* dispone el juicio desde lo sensible, emerge un horizonte en el que la fe se hace pensable, deseable y, sobre todo, habitable. En la lógica de este capítulo, la belleza no persuade por artificio; instituye un modo de atención que des-centra la voluntad de dominio y enseña a recibir. La atención no rehúye lo sensible; lo atraviesa cuando ese signo —canto, palabra sagrada— porta un más que no produce el yo, de ahí que la obediencia a una opción radical de vida se experimente como llamada, no como invención. La belleza audible no encierra; remite, y al remitir, manda.

En esa lógica de remisión, la tradición ha pensado una “sonoridad silenciosa” que educa la atención: la música —paradójicamente— puede hacerse oír en la quietud y, con su suavidad, templar el ánimo. Es el caso del canto gregoriano, un estilo musical que a los ojos del mundo artístico moderno puede tenerse por parco, difuso y sin mayor capacidad de efecto emocional. El interés por este tipo de música ayuda a perfilar el tipo de atención que importa al filósofo: una capaz de habitar la pausa donde se afina el sentido y se percibe el detalle metafísico. Se habla entonces de una disciplina del oído interior, disciplina que no se agota en la esfera privada; sino que se despliega a nivel comunitario, donde el silencio dispone la escucha verdadera, que, en clave evangélica, pone en consonancia con la realidad del que sufre. Lo sensible se vuelve escuela de comunión: no solo excita el ánimo espiritual; lo configura con la realidad. Desde esta

lectura, el proceso de conversión en Simone Weil puede comprenderse en clave de entrega; su experiencia de alivio por la belleza y suavidad del canto cristiano, le hace vislumbrar en el amor divino la figura de una dimensión más pura: “Detrás del reino de la inmanencia, el de la trascendencia. Detrás de las lenguas humanas, una forma diferente de hablar. Detrás de la perfección del saber humano, otra verdad” (Eilenberg, 2021, p. 177).

Comparación transversal de los testimonios

Leídos en paralelo, los itinerarios muestran una oscilación fecunda entre razón filosófica y música sacra como consolución frente al dolor. En Agustín, se encarna la historia del sufrimiento moral unido a la pena por la ausencia de una verdad esclarecedora. En Morente, la aflicción psicológica por el exilio y la presión de la violencia social. Y en Weil la relación entre el dolor físico y el sufrimiento colectivo. En los testimonios, convergen dos puntos relevantes: el papel de la comunidad como lugar de verificación de la experiencia y el de la opción personal manifestada en el fenómeno de la conversión. Esta dimensión sostiene la lectura del proyecto sobre música sacra como mediación donde la belleza sirve, no solo a la transformación y el enriquecimiento subjetivo, sino a la apropiación de la palabra sagrada como fundamento de la vida sociocultural y columna de la tradición religiosa, “encarnada en símbolos, ritos, doctrinas y comportamientos morales” (De Roux, 2002, p. 478)

La pregunta que surge a partir de este marco investigativo plantea lo siguiente: ¿qué encuentran estos filósofos en la música sacra que, después de su experiencia sensible, se ven obligados a resignificar su búsqueda de la verdad en la unión con Dios a través del cambio de vida? Si bien, cada testimonio comparte el carácter final de la adhesión espiritual, la temporalidad en el proceso de cada uno no es uniforme: mientras Agustín y Morente avanzan por

etapas en su interiorización de la fe católica; Weil se abstiene de su apropiación oficial. El resultado de esta comparación transversal puede formularse, por tanto, con una imagen unitaria y abierta: unidad estructural en el cambio de actitud (conversión) e importancia de la mediación estética (detonada por la herida sensible del dolor). Ambos elementos preparan la posterior indagación sobre *signum*, *vestigium* y *silentium*, como categorías particulares que constituyen la música sacra, permitiendo así, un análisis profundo de su influencia en el marco dual entre fe y razón.

Cap. II. *Signum, Vestigium y Silentium*: música y ascenso

El segundo capítulo propone esclarecer el sentido de las nociones *signum*, *vestigium* y *silentium* en diálogo entre la escuela pitagórico-platónica y la tradición cristiana recibida en san Agustín; se busca mostrar cómo la música opera como signo que remite a la verdad divina (no la sustituye), huella que revela en lo sensible la medida y la proporción del orden inteligible, y silencio que dispone a la comunión personal y comunitaria con el Misterio. A partir de una revisión comparada, se reconstruyen los fundamentos metafísicos de la armonía y su recepción teológica en la obra agustiniana. El análisis de esta *via pulchritudinis* ofrece una comprensión estética del ascenso espiritual que evita dos reducciones: el esteticismo, entendido como la reducción de la experiencia al factor emocional, sin criterio de verdad ni de significación vital; y el fideísmo, entendido como el ejercicio de la fe desvinculada del *logos*, de la razón, de las mediaciones simbólicas y del discernimiento eclesial. El capítulo fija criterios para distinguir la ambivalencia del goce sonoro y su purificación en la praxis eclesial.

***Signum*: la música como remisión y mediación divina**

Dussán (2015) muestra que la semántica musical en Agustín se organiza sobre dos ejes, el de la música práctica y la música teórica, que permiten comprender la importancia del signo. Para esto, es preciso comprender que se entiende por “semántica musical” a la relación entre el significante (la forma sonora: altura, modo, tonalidad, aplicación ritual) y el significado al que remite en la acción litúrgica; que se presenta en la siguiente jerarquía: 1) un nivel verbal o de escritura, pues el canto “dice” la Palabra (salmo, himno, doxología) y su contenido doctrinal. 2) un nivel eclesial, porque esa palabra es proclamación de un nosotros —la Iglesia que canta— y

3) un nivel teológico, ya que la forma sonora, al estar construida “según normas de medida y proporción”, funciona como signo que remite al orden inteligible y, por gracia, a la presencia del Misterio (p. 78).

Regresando así a los ejes en que se desarrolla la música para Agustín, se encuentra el nivel de la música práctica que hace alusión al universo sonoro material y sensible; mientras que el de la música teórica, como “ciencia” de la proporción y la medida, presenta los principios de armonía y belleza; donde lo audible no se agota en sí mismo, pues remite a un orden mayor que le da forma y sentido (p. 70). Dicho de otro modo: la música, cuando es recibida con inteligencia, opera como *signum* que señala más allá de su dimensión acústica hacia la palabra que porta, de manera que su valor no depende solo del impacto sensible, sino de su capacidad para introducir a la persona en un horizonte de comprensión mediado por la razón y la verdad.

En un pasaje de las Confesiones, el Obispo de Hipona desvela la ambivalencia del signo sonoro y el criterio de su recto uso, como regla que purifica la mediación estética sin destruirla:

“Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi conversión, y lo que ahora me conmueve, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación muy adecuada, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre. Así fluctué entre el peligro del deleite y la experiencia del provecho” (Agustín, 10, 33, 50).

Este discernimiento confirma que el canto vale en la medida en que remite a la verdad que se canta, no en la medida en que remite a sí mismo, y que la emoción, lejos de ser enemiga de la razón, se convierte en aliada cuando se ordena al contenido revelado.

Esta tesis robustece el estatuto del signo musical: su verdad no está en el brillo del sonido, sino en su poder de remitir más allá de sí, disponiendo la inteligencia y la afectividad a la acogida de la gracia. De acuerdo con Dussán (2015), esta función remitente del signo musical se inserta en la metafísica agustiniana: “la música práctica es materia deleznable, pero a la vez posibilidad de elevación, de camino anagógico”; es “reflejo” del orden inteligible y, por eso, debe ser “trascendida por vía racional” para no desviarse de la meta (p. 78). Leída así, la belleza sonora es pedagogía de la razón: conduce desde lo mudable a lo inmutable, desde lo sensible a lo trascendente, confirmando que la proporción audible es, en el fondo, enseñanza sobre la proporción del ser.

El concepto de armonía y proporción, bajo los criterios de la filosofía recopilada en el *Timeo* sobre la constitución del universo y del alma humana, se refiere al origen numérico que hace posible la medida y, por tanto, la unidad de medida. El diálogo refleja por voluntad del filósofo, el asentimiento de una verdad mítica que congrega los principios metafísicos (perfección, bondad, belleza) con la intervención de un plano divino; herencia claramente atribuida a la influencia de la escuela pitagórica en su quehacer filosófico. Ramón Andrés (2020) narra citando el diálogo platónico: “Dado que el demiurgo es óptimo, goza de la potestad de hacer que las cosas sean bellas, por eso procuró que fueran semejantes a él” (p. 243) Para que la acción de este ser divino ordenara el caos existente —antes de que se diera forma al universo— y se creara el alma del cosmos, debe seguir un proceso de naturaleza matemática, la mezcla entre el ser indivisible con la del ser divisible y otra tercera clase tomada de ambos: “una vez unidos los tres componentes, dividió el conjunto en tantas partes como fuera pertinente [...] La ideación del universo es, por lo tanto, geométrico musical, armonía celeste, dominio del número” (p. 244). En la “mente creadora” del demiurgo el fin del cosmos reside en la posibilidad de concentrar el

atributo de la unidad, por el cual los elementos diferentes entre sí (agua, fuego, tierra, aire) alcanzan el deseo divino de perfección y belleza. La aventura de la que participa el filósofo — como enseña Platón— enmarca, no solo el desentrañamiento de este “misterio cósmico” o principio original del mundo, sino, la oportunidad de encarnar en el alma la armonía perfecta del ser; en esto consiste la auténtica felicidad, en la oportunidad humana de reflejar la inmortalidad del universo.

Esta interpretación explica el enlace con el filósofo cristiano: lo sonoro, cuando está “construido según normas trascendentes”, hace del signo algo racional y divino, pues devela las características de la “mente creadora” que da orden y que sostiene el mundo sensible (Dussán, 2015, p. 70). Dios, como artífice de la vida natural, forma al hombre “a su imagen y semejanza”, infunde sobre él su aliento, y le da el mando sobre todo lo creado. La analogía con el demiurgo que se cristianiza en la figura del Padre pone de manifiesto la relación del hombre con la sustancia divina², relación que, a causa de la corrupción por el pecado, se quebranta. Para Agustín entonces, el conocimiento de la verdad radica en la adhesión a Cristo y su Palabra como instrumento divino para la reconciliación de todas las cosas. Este es su deseo: hacer que todos sean perfectamente uno, como el Padre en el Hijo son uno” (Cfr. Juan 17, 20-23)

La *beata vita* agustiniana no es otra cosa más que la “consagración en la verdad” por la Palabra de Jesús³. La dispersión del hombre en el mundo y su olvido de la gracia primera, han obligado el doloroso sacrificio de Cristo para su regreso; por lo cual la razón pura viéndose alterada por la imperfección del pecado, comprende la necesidad de la “autoridad de las sagradas

² Y por tanto con sus atributos: incorrupción, totalidad, perfección, belleza, bondad.

³ “Porque, si yo pregunto a todos si por ventura querrían gozarse más de la verdad que de la falsedad, tan no dudarían en decir que prefieren gozar más de la verdad cuanto no dudan en decir que quieren ser felices. La vida feliz es, pues, gozo de la verdad” (Agustín, 10, 23, 33)

escrituras”, para que por ellas “se buscara y creyese” la verdad (Agustín, 6, 5, 8). Agustín descubre que el obstáculo para “gozar de la verdad” son las “tinieblas de su alma” que le desconcentran de la sensación pura que percibe en las cosas creadas y que le remiten a la grandeza del creador. La autoridad divina, que es la fuente de inspiración de la escritura, alcanza para el filósofo la luz del conocimiento real y verdadero, haciéndolo pasar de la presunción filosófica —en todo prudente y necesaria— al principio de la confesión por el que se “contempla y habita la verdad” (Agustín, 7, 20, 26)

El oído aprende una forma —la proporción— que es ya conocimiento del ser humano y divino; su contenido funciona como huella que “abre la puerta hacia la estructura matemático-ontológica... del mundo temporal” (Dussán, 2015, p. 87). De ahí que la escucha litúrgica no se agote en emoción: el significante sonoro remite a un significado teológico que la comunidad reconoce y celebra. La dimensión litúrgica verifica el alcance del *signum* musical. El canto, así entendido, no es espectáculo o adorno, sino acto eclesial que se vive, y que, como efecto, rememora y enseña: “El *signum*, permite conocer lo que los agentes, tanto quien lo emite como quien lo percibe, tienen en su interior” (Dussán, 2015, p. 87) El signo sonoro realiza su remisión a Dios en la voz de un pueblo que escucha, aprende y canta su Palabra sagrada.

***Vestigium*: huella, reflejo y camino anagógico**

Dussán (2015) sitúa el *vestigium* en el corazón de la semántica musical agustiniana a partir de una distinción estructural: “dos tipos de música: por un lado, la de uso o práctica, que consiste en el universo sonoro perteneciente al mundo ontológico material; por otro, la teórica, esto es, la ciencia por medio de la cual se encuentran racionalmente los principios y normas últimas de la belleza y la armonía” (p. 70). En este marco, la sonoridad no se basta a sí misma: lo

audible queda subordinado a su capacidad de remitir a un orden que lo explica; y eso — precisamente— nombra la huella, la indicación discreta que, sin retener la mirada en lo sensible, la conduce a su fuente.

El mismo Dussán (2015) recuerda que Agustín “distingue entre aquello que es racional y aquello que es razonable: racional es lo que usa o es capaz de usar la razón y razonable es aquello que está hecho conforme a la razón” (p. 74). Si el *vestigium* es la presencia de una proporción mayor, entonces la música práctica —aun mudable— suscita el movimiento hacia la medida que la trasciende, porque solo lo que es conforme a la razón estabiliza el juicio y ordena el afecto. En otras palabras: la huella convoca a la música teórica, y, al hacerlo, cuida que la mediación sensible no sustituya su auténtico fin contemplativo.

Esta descripción del *vestigium*, conlleva a la recepción que Agustín toma del neoplatonismo. Como sintetiza Dussán (2015), “dentro del esquema neoplatónico de comprensión, lo inmutable tiene más valor que lo mudable, pues aquel es principio de este último. Sólo aquel es fuente de ser, es el origen de la verdad, el bien y la belleza; y, directamente referido al ser humano, sólo esta otorga la verdadera felicidad” (p. 77). El *vestigium* participa de esa estructura: es señal en lo mudable que indica lo inmutable, reflejo discreto que, por su naturaleza alusiva, invita al ascenso (*anagoge*) hacia aquello que no pasa.

El trasfondo filosófico permite explicar por qué la medida y la proporción constituyen el nervio de esta huella. Si para Pitágoras el conocimiento de la música posibilitaba el “cálculo de la proporción perfecta del cosmos” (Ramón Andrés 2020, p. 114) por su estricta relación con el número y la armonía, en Platón —heredero de esta tradición filosófica— el poder de la *mousiké* quedará evidenciado en la función política, capaz de hacer del saber armónico un instrumento

para la formación y el alivio del alma humana: una relación definida entre el conocimiento, la aspiración moral y una admiración lógica por lo eterno (Ramón Andrés, 2020, p. 114)

Ahora bien, en términos de lenguaje musical es preciso traer los elementos de melodía, armonía y ritmo. 1) La melodía alude a una progresión de sonidos, es el hilo que conduce y da vida a una canción, el efecto que intenta reproducir el tarareo o el silbido como memoria de la pieza artística. 2) La armonía, por su parte, surge de la relación simultánea entre sonidos, lo que genera el acorde. En cuestión de una semántica musical, el acorde es el caparazón de este lenguaje, por su medio se da orden a la dispersión de los sonidos, se codifican las escalas musicales y se da paso a la creación de una atmosfera, de un mundo habitable. En la ontología del acorde, la relación entre distancia o altura, es el fundamento que da paso luego a una sensación específica; de ahí que pueda hablarse de acordes mayores (brillantes, alegres), menores (opacos, lúgubres), entre otros. 3) El ritmo, finalmente, es el movimiento, es la adecuación temporal de la melodía y la armonía a un marco gradual determinado.

De forma que, la distinción de estos componentes musicales puede justificar la idea de la música como lenguaje autónomo, pues al compartir con la palabra el poder creativo y performativo del (transformar) entorno; el afecto tiene lugar de existencia en la melodía, logrando compartir y comunicar a otro un sentido concreto: la música requiere de un ejercicio común entre seres, donde el músico interpreta una emoción, el oyente orienta su atención y descifra el mensaje. La música es pues lenguaje sensitivo, no desconectado de una finalidad inteligible: blindar el alma humana de todo sonido perturbador, y provocar en ella el ánimo enfocado a la consecución de la virtud. Pitágoras descubrió por este conocimiento de la música este provecho, que por práctico no se hace superficial; a este respecto dice Ramón Andrés (2020):

“Tal capacidad de transformar los corazones fue aprovechada para apaciguar las pasiones que aprisionan el alma, las caídas en el tedio, las duras «pesadumbres» [...] Los había que purificaban el pensamiento, predisponían al sueño; otros disipaban la somnolencia [...] lo mismo ocurría con las enfermedades” (p. 137)

El mundo judío, como precursor de la religión cristiana, también conocía esta distinción: la figura poética del salmo encarna todas las circunstancias del pueblo de Israel, de manera que se encuentre en sus letras la forma de la petición religiosa, el jolgorio de la alabanza instrumental⁴, el grito desgarrador de la lamentación: en sus versos la conjunción entre lo indecible y lo humanamente fáctico. La Iglesia Católica, como heredera de la tradición hebrea, inserta su cuerpo literario en la lectura cristocéntrica del Antiguo Testamento, así, la instalación de una nueva cultura religiosa basada en la comunión evangélica y eclesial hará del canto sagrado el fruto entre la Palabra y la vida común en Cristo. Esta “catolicidad”⁵ del mensaje, no supone la extinción de la diferencia cultural, por el contrario, refiere a la riqueza de la experiencia religiosa, que ilumina a todos los hombres de modos particulares.

La música sacra integra en su estilo la autoridad sagrada de la Palabra y la función melódica como instrumento, cumpliendo por gracia de esta unión la tarea de contener y enseñar el mensaje religioso, a fin de que este sea vivido tanto a nivel personal como comunitario. De manera que las marcas musicales acompañan con autonomía los diferentes momentos del tiempo y acto litúrgico⁶, y la circunstancia específica que a traviesa la vida del cristiano; así se

⁴ “Canten al Señor que la música es buena, nuestro Dios merece una alabanza armoniosa” (Cfr. Salmo 146)

⁵ Del griego *Khatolikós* que significa “todo” o “universal”. Se atribuye a san Ignacio de Antioquía la referencia a la Iglesia cristiana como “católica” en una carta escrita alrededor del año 110. Tomado de: <https://etimologias.dechile.net/?cato.lico>

⁶ La liturgia cristiana se compone de un ciclo temporal (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua, Tiempo Ordinario) y de una función propia (Bautismo, Eucaristía, Confesión, Vocación) por la cual se acompaña el transcurrir histórico del hombre a la luz del anuncio religioso.

corresponde la alabanza (en tiempo de salud, gozo, paz) con la diversidad instrumental y armónica; la lamentación (tiempo de austeridad, enfermedad o muerte) con un modo más lúgubre y apacible; todo a favor de la contemplación viva del misterio cristiano.

Desde la Antigüedad se consideró que los intervalos con proporciones numéricas simples producen consonancia (una sensación agradable al oído) mientras que relaciones más complejas generan disonancia, esto es, tensión que pide resolución dentro de un marco tonal. Así, el lenguaje musical no es un “bloque” estático de medidas auditivas, sino una figura de relación que adquiere sentido en su función y en su dirección resolutive; por eso la disonancia no es un imperfecto sonoro, sino el momento de un tránsito que, al resolverse, hace razonable la armonía que gobierna el conjunto. Visto así, la música —disciplina del número— educa el oído y la inteligencia para reconocer la proporción como forma del ser: lo que suena es, a la vez, una experiencia sensible y una lección de orden. En suma: consonancia, disonancia y resolución no solo estructuran el lenguaje musical; también figuran el paso de lo mudable a lo inmutable, de la tensión al cumplimiento, haciendo sensible el orden al que el *vestigium* remite.

Aun cuando Fubini (2005) no emplee el término *vestigium*, su lectura del legado antiguo ilumina la intuición agustiniana: la “música insonora” —la proporción que trasciende la mera práctica— orienta la inteligencia hacia la comprensión de sí por la vía de la razón y del intelecto de la proporción armónica; de ahí que el “renacimiento del pitagorismo neoplatónico” restituya a la música su función cognoscitiva y sapiencial, más allá del puro deleite:

“Hay, por consiguiente, una música que se oye y otra que no se oye; únicamente esta segunda música -la que no se oye- es digna de la atención del filósofo. Más aún: la meditación sobre esta música abstraída de la sonoridad es un filosofar y, tal vez, el más alto grado del filosofar” (Fubini, 2005, p. 70)

Conviene subrayar que este análisis no anula la escucha concreta ni la ejecución artística que el canto exige: la emoción que despierta la armonía encuentra su verdad cuando se deja medir por la proporción que la funda, y esa medida se aprende, tanto en el interior, como en el tejido comunitario del rito y la palabra sagrada. Así, la huella cumple su cometido: suscitar inteligencia y contemplación.

Desde una mirada histórico-filosófica, el *vestigium* despliega un argumento conceptual que va del número pitagórico a la ontología platónica y, de allí, a la teología agustiniana: la música como gramática del mundo, permite leer el cosmos —y el tiempo— como huella del Logos. En consecuencia, hablar de *vestigium* es nombrar el modo en que la belleza permanece en la materia, huella que refleja y despierta la atención; reflejo que no reemplaza la fuente. En el marco del capítulo, esta categoría se instala como “escuela de proporción”: que enseña a leer en la armonía musical práctica, la marca de una armonía eterna. A fin de cuentas, la felicidad verdadera —como recuerda la recepción neoplatónica agustiniana— depende de ese reconocimiento de lo inmutable que, discretamente, la huella sonora deja entrever (Dussán, 2015, p. 77).

***Silentium*: escucha, contemplación y forma interior**

Concebir el *silentium* como dimensión constitutiva —y no como simple ausencia de sonido— permite situar la escucha religiosa en el terreno de la forma interior: allí donde la sensibilidad se aquieta para dejar pasar el sentido. Valado (2021) recuerda que, en la tradición patrística, el canto auténtico se ordena al “canto interior” y eleva al orante hacia Dios; por eso, la música litúrgica debe medirse por su capacidad de conducir a la contemplación, evitando el lucimiento teatral y la mera exterioridad (p. 262). La música, así entendida, no “rellena” vacíos:

talla una figura de atención, un *ritmo de alma* en el que las palabras cantadas adquieren relieve y la comunidad entera se dispone a la oración. El *silentium* es forma: crea espacio y cura el exceso; por eso, más que oponerse al sonido, lo acompaña y lo fecunda.

Bajo ese registro, el *silentium* aparece como condición de posibilidad de la verdadera escucha: abre un intervalo de atención en el que el signo sonoro se despoja de lo accesorio, y adquiere densidad cognitiva. Este silencio es espacio de hospitalidad para lo real que también acoge la herida del sufrimiento. Ahora bien, no todos se abren del mismo modo a esta experiencia estética de la música sacra. La herida del dolor puede, en algunos, ensanchar la receptividad. De ahí el criterio: el *silentium* integra emoción y verdad, disciplina la afectividad herida y vuelve operativos el *signum* y el *vestigium* como vías de acceso contemplativo.

En consonancia con la historia cristiana, el *silentium* es considerado como la “disposición preferida por Dios” que, en la persona de Jesús, quiso nacer en la soledad de un pesebre, fuera del ruido y la convulsión de la metrópolis. Mantuvo sus años de juventud en el anonimato, y solo hasta el tiempo de su vida pública instruyó con vehemencia a sus discípulos en la excelencia del silencio como “lugar de Dios” (simbolizado en los parajes naturales del desierto y la montaña). Finalmente, asumió la figura del silencio en las horas de su juicio y pasión, limitándose solo a citar la Palabra sagrada en fragmentos sálmicos y proféticos. El *silentium* en los misterios cristianos de la encarnación y la pasión se concretiza en el gesto prodigioso de la resurrección, al interior de un sepulcro sellado, donde la muerte para el hombre da lugar al silencio absoluto y definitivo. La música, en sentido cristiano, responde a su valor cuando afina el corazón y el intelecto con el misterio espiritual, es decir, con la sutil intervención de Dios en la vida misma, que distingue en la oración el medio para abrazar esta filosofía de la contemplación o de la atención.

Esta ascesis de la atención afina el papel de la música. Al mantener en orden el afecto, el *silentium* hace sitio a la palabra y al misterio que la palabra significa, reordenando el deseo para que la belleza no opaque la verdad, sino que la sirva. El *silentium* no compite con esa revelación; la posibilita por dentro: recoge, depura y concentra la atención para que el signo audible remita más allá de sí mismo. La interioridad silenciosa, en suma, hace operativa la mediación musical como signo que remite, en lugar de retener.

A su vez, el *silentium* guarda una afinidad íntima con la racionalidad simbólica de la tradición agustiniana: donde hay silencio es asimilada la medida, y donde hay medida la razón puede ejercer su trabajo. En clave espiritual y estética, Ramírez (2016) lo describe como ese ámbito de recogimiento donde la música y la escucha que la sostiene “modera los apetitos” y ordena el ánimo, de manera que el sonido no empuje a la dispersión sino a la unidad interior (p. 58). Lejos de una anestesia afectiva, el silencio litúrgico configura el ánimo, ensaya una disposición que abre paso a la inteligencia y a la caridad: la belleza oída, literalmente, toma forma en quien escucha. El *silentium* aquí no individualiza: congrega y renueva. No se trata de descartar la música, sino de purificarla y reapropiarla en cada celebración como esfuerzo de atención que rehace la experiencia; el silencio abre un cauce común donde la palabra cantada puede resonar como confesión compartida y, al repetirse, reactualiza la opción personal propia de la conversión —una decisión que se verifica gradualmente en el hábito de escuchar, discernir y responder.

Este trabajo de la atención silenciosa ha sido figurado, en la tradición mística, como “música callada”: no para negar el sonido, sino para indicar que el sentido que llega por el oído termina desarrollándose en una forma de vida (*habitus*) donde lo audible se hace entrega. El *silentium* no apaga la música: la lleva a su centro, donde se hace oración. Finalmente, en la

lógica de este proyecto, el *silentium* se articula con *signum* y *vestigium*: limpia el campo para que el signo remita sin agotarse en sí mismo y para que la huella convoque a la razón a seguir el rastro. El *silentium*, en suma, ordena el deseo bajo la medida recibida y vuelve operativo el diálogo entre belleza y verdad que sostiene la lectura fenomenológica de la conversión.

El hilo clásico: pitagóricos y platónicos en la base agustiniana

Pensar la música como vía de conocimiento hunde sus raíces, como se viene explicando, en la tradición pitagórica: el número y la consideración de la armonía no son simples artificios estéticos, sino claves para la comprensión filosófica del cosmos y del alma. Esa intuición —que vincula el orden sonoro con el orden del ser— explica por qué la música puede actuar como acceso cognitivo: escuchar es, en rigor, participar rítmicamente del mundo es comprender su estructura. Esta matriz antigua, reconstruida por la historiografía de la estética musical de Enrico Fubini (2005), permite comprender que lo que resuena no es solo un cuerpo sensible, sino una forma que educa el juicio en la proporción: “a través de la música, como suprema armonía pensada intelectualmente, podemos aspirar a recomponer la armonía «del principio inmortal del animal mortal» (p. 71).

La altura platónica dota a esa distinción de una jerarquía ontológica: lo inmutable — fuente de verdad, bien y belleza— tiene primacía sobre lo mudable; por tanto, la experiencia estética, si es verdadera, conduce hacia aquello que no pasa. En términos agustinianos, el sonido bello funciona como reflejo que despierta la inteligencia a su propia vocación contemplativa: la

asimilación de la voluntad divina⁷. La belleza sensible hace partícipe del misterio religioso al ser, y el alma, al reconocer esa epifanía, asciende de la imagen a la fuente.

Conviene añadir que el giro cristiano de esta herencia clásica no detiene su consideración original, sino que la amplía. La belleza, en clave teológica, no deja de ser forma proporcional; pero, cuando es puesta al servicio de la fe, su alcance se vuelve mediador: no retiene la atención en lo sensible, la conduce. En esa misma dirección, el análisis filosófico que enlaza herencia griega y recepción cristiana en Agustín, permite justificar por qué la armonía opera como vértebra del pensar musical religioso: la música no es un adorno de la liturgia, sino un modo de conocimiento que enseña a discernir el orden de lo real, un modo de recoger lo vivido y de presentarlo a Dios como ofrenda. De ahí que la tradición cristiana haya podido integrar la sabiduría helénica: donde hay armonía se reconoce un vestigio del Logos eterno que habla a través del número; en el instante en que el hombre adapta este canto “vuelto hacia Dios”, el perfecto Uno, la voz del corazón es escuchada y el silencio del espíritu penetrado (Fubini, 2005, p. 92)

⁷ La voluntad divina expresada en Cristo Jesús: “Ámense los unos a los otros como yo los he amado” (Cfr. Juan 16, 34), “Que todos sean uno, así como tu Padre, estás en mí y yo en ti” (Cf. Juan 17, 21), “Vayan, pues, y hagan que todos los pueblos sean mis discípulos. Bautícenlos en el Nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo” (Cfr. Mateo 28, 19)

Cap. III. Filosofía del Límite y Música como Consolación Existencial

El capítulo propone un diálogo entre la filosofía del límite de Eugenio Trías y la concepción filosófica de la música como elemento de consolación existencial: se mostrará que la medida del límite no anestesia el dolor, sino que ordena el deseo y reabre el sentido. A partir de ese marco, la investigación articula tres preguntas orientadoras: primero, qué entiende Trías por límite (frontera habitable), a partir del diálogo con la filosofía agustiniana de la música ofrecido por Meana (2013); segundo, en qué sentido la música sacra actúa como consolación personal y comunitaria; y, tercero, cómo se verifica el proceso de conversión cuando la forma musical, acogida en el rito y la dimensión sagrada, consolida una nueva actitud, una adopción particular del existir cristiano.

Umbral: ¿por qué “límite” para pensar la consolación musical?

Meana (2013) presenta la figura del límite pensada por el filósofo español Eugenio Trías, que refiere a los obstáculos o condiciones que poseen los entes y las cosas, de manera que su existencia vaga en un continuo aparecer: “las cosas tienen un marco más allá del cual ya son, a partir del que dejan de ser” (p. 28) La música sacra participa de esta categoría al ubicarse como “umbral” entre lo conocido —lo habitable para el hombre— y el mundo eterno de “lo sublime”, de aquello “demasiado grande o demasiado tremendo como para encerrarlo en nuestras categorías de administración, ordenamiento y comprensión” (p. 28) Esta experiencia estética de la música participa del valor creador del límite, al poner en ritmo las dimensiones de tiempo y espacio; el artista hace del límite su casa, su refugio seguro, cercado por las formas concretas de lenguaje, cultura y sociedad.

En la filosofía de Trías el límite no se concibe como una frontera que separa dos realidades opuestas, sino como un espacio intermedio, de tránsito y tensión, donde se juega el sentido. El arte, en este contexto, es una de las expresiones privilegiadas de esa experiencia con el límite; no simplemente representa la realidad sensible o el afecto interior del alma, sino que lo lleva al borde, donde encuentra eso más lejano —absoluto, trascendente— que en lectura platónica refiere más bien a su principio interior⁸. El límite es el terreno donde el ser edifica y dispone su hábitat; esta acción da cuenta de su interés por conocer y adaptar ese orden que le sugiere las leyes del cosmos, como respuesta al caos que amenaza con destruirle, que le pone en frente su carácter frágil y finito. Tanto el límite —bajo una reflexión paradójica de su poder— como la música, se convierten en la mayor posibilidad humana de habitar el mundo, pero a la vez de confrontarlo: “rasgando y arañando con la obra de arte tanto el terreno constituido por el límite mismo, como lo que está fuera de él” (p. 30)

La razón fronteriza, como la define Trías, nombra la racionalidad que piensa desde ese umbral, sin absolutizar ni lo sensible ni lo inteligible, sino articulando ambos puntos en una forma que los mantiene en tensión productiva. La música aparece como arte-límite porque hace patente la frontera entre lo que suena y lo que se manifiesta a través del sonido; su estatuto no radica en el estímulo acústico, sino en la forma que mide la afección y la encamina a una experiencia de sentido compartible. Ese vocabulario resulta congruente con el planteamiento de De Roux (2002), para quien la experiencia estética y religiosa cumple su propósito cuando es

⁸ Para Platón, el principio interior del alma humana refleja la constitución del cosmos, su orden y armonía. El proyecto del buen filósofo se construye en la dirección del movimiento interior del alma al carácter estable de las cosas.

verificada “no en un aislamiento y una autosuficiencia monádica, sino en el entramado de ser-nosotros en comunidad” (p. 477)

A este fin la investigación se propone analizar el límite en una doble dimensión: como desafío del mundo, en cuanto que moviliza el interés humano por superar las barreras epistemológicas, por descifrar el *mysterium tremendum* y, como resguardo del dolor, cuando el límite es utilizado como refugio ontológico frente al caos —enfermedad, sufrimiento, muerte— que amenaza la existencia del ser.

El límite como desafío del mundo y resguardo del dolor.

Pensar el límite, sin embargo, es pensar en el nivel al que están arrojadas las capacidades humanas. Sí este acto de “delimitación” pone de manifiesto las posibilidades de habitar el mundo y de trasgredir sus fronteras, la figura del dolor se opondrá como obstáculo epistemológico, como ruptura de la experiencia significativa y la búsqueda de sentido. El dolor, ya en su manifestación física o moral, excede toda facultad del ser, fragmenta la naturaleza interior; más allá donde el daño parece anular la experiencia vital, es en cambio donde brota la respuesta. Frente al dolor, el hombre resignifica su límite: da sentido a la música y se deja consolar por ella, permitiendo que su valor simbólico actúe como plena reconciliación interior. A este elemento se refiere De Roux (2002) en su acepción del dolor como límite de la experiencia estética y religiosa: “Si la belleza no está en forma inmediata en la obra de arte, lo está en cambio como herida que nos duele y como aguijón que nos relanza en su búsqueda” (p. 486)

La transformación que la música da al ambiente caótico al proporcionar orden y medida, se aplica a la noción de tiempo. La música se une al tiempo por el ritmo para otorgar fluidez y

conexión al hombre que participa de esta articulación. La música, como el arte en general, no elimina el caos, sino que le amolda, le transforma en experiencia estética. La música, al organizar el ruido y articular el tiempo, se convierte en una expresión filosófica y estética que responde a la pregunta del hombre por el sentido de su existencia y los límites donde se desenvuelve. El límite, por tanto, desafía a la vez que resguarda. La música sacra —entendida como límite— reúne los sentidos dispersos por la convulsión del mundo y el sufrimiento, cura sus cicatrices, extrae al hombre de la realidad precedera para ponerlo frente a una dimensión que anuncia como verdad.

De manera que el carácter consolador de la música no se entiende como evasión afectiva sino como efecto de la medida: lo que consuela es el reencuentro de la emoción con la razón que le conduce a la mente divina. Ramón Andrés (2020) habla en su texto *Filosofía y consuelo de la música*, sobre el pensamiento agustiniano que valida el uso de la música en la praxis eclesial “a fin de que el espíritu flaco se mueva a deleite por medio del oído” (Agustín, *Conf.* 10, 33, 50):

“Consolar, lo sabemos, es un cometido esencial de la música, acaso el primero; nos restaña, repara nuestra fugacidad, porque la música es tiempo que excluye al Tiempo, no cuenta con él. La música es una duración que se deposita en la memoria y que no cesa de fluir en su seno” (p. 458)

La música como consolación: una experiencia compartida

Desde la tradición patristica recibida por Agustín, la mediación musical se verifica cuando la forma sonora sirve a la palabra y al sentido: de acuerdo con Fubini (2005): “el valor de esta música no se ve alterado «ni cuando nos es desconocido el significado de las palabras» a las

que la música acompaña, dado que el sonido se halla santificado por voluntad del espíritu antes de que lo fueran las palabras” (p. 92) En tal esquema, la participación activa de la verdad revelada que interpela, no solo la conciencia personal, sino la vida en comunidad, determina la primacía litúrgica que recibe la música sacra. Por ello, la consolación emerge como efecto de un sentimiento compartido, de una interioridad que se comunica a Dios en presencia de los hermanos, razón que hace de la música un “lenguaje necesario para habitar el mundo”, acto que nos libra de la asfixia egoísta, del individualismo estéril que se antepone al auténtico espíritu filosófico. (Meana, 2013, p. 34)

Esta declaración, aunque no supone una anestesia del dolor, permite la reconfiguración real: la verdad se “da” en la forma cantada y, por esa revelación, el afecto encuentra medida y dirección. Remitir nuevamente al testimonio de conversión religiosa en Agustín, sustenta la fuerza que la participación comunitaria otorga al canto mismo: la diversidad acústica del canto propuesto por Ambrosio recopila las palabras del salmo: “Cantad al Señor un cántico nuevo, resuene su alabanza en la asamblea de los fieles” (Cfr. Salmo 149); su vínculo con el acto libre del ser religioso lo obtendrá, tiempo después, la meditación del obispo africano: “¿Queréis alabar a Dios? Vivid de acuerdo con lo que pronuncian vuestros labios. Vosotros mismos seréis la mejor alabanza que podáis tributarle, si es buena vuestra conducta” (Agustín, Sermón 34, 1-3.5-6; 41, 424-426).

Consolar entonces equivale a posibilitar ese cambio: la forma musical, cuando opera como límite, reordena la motivación práctica. El resultado es la maduración del pensamiento en un horizonte de sentido que se reconoce como don y que se verifica biográfica y

comunitariamente. La decisión pastoral de Ambrosio⁹ transformada por Agustín, confirma que la proporción sonora no opera al margen de la historia; su sentido se verifica en la práctica eclesial como forma que sostiene la esperanza, disciplina la emoción colectiva y restituye inteligibilidad al sufrimiento compartido. La música, en cuanto orden temporal, deviene así instrumento de recomposición del ánimo en clave de verdad celebrada.

Hablar sobre la música sacra como camino estético de interpretación, exige pensar las características propias de este “canto llano”, como forma privilegiada del rito católico: explica Figueroa (2014): “la música creada con esta óptica de ser una unidad indivisible con lo que expresa, entonces, tendrá que estar permeada de aquello que pretende comunicar” (p. 9) El canto gregoriano es la funda musical que da vida a la palabra sagrada contenida en la escritura bíblica, y a los himnos piadosos heredados por la tradición; el propósito de su apropiación armónica es el de recoger bajo la misma secuencia tonal, la diversidad de las voces; esta intención de ser como “una sola plegaria” redunda en la concepción filosófica del Uno:

“Para los platónicos hay un orden del mundo que emana del perfecto Uno, del sumo Bien. Toda la creación depende de este Bien perfecto. (...) Este Uno es aquello de donde emanan todas las cosas y hacia donde todo ha de retornar. El mundo entero está, pues, en constante devenir, en un movimiento que ha nacido de este Bien perfecto y que ha de terminar en el retorno, en el camino de vuelta y en el reencuentro con él” (Meana, 2013, p. 36)

⁹ “Entonces fue cuando se instituyó (a causa de la persecución arriana) que se cantasen himnos y salmos, a la usanza oriental, para que el pueblo no se dejase abatir por la tristeza o aburrimiento” (Confesiones, 9, 7, 15)

Según la tradición pitagórica toda la realidad emana del Uno, que es principio absoluto y perfecto del cosmos. La vida del alma, que se despliega también de este principio, se dispersa en el mundo, y, por lo tanto, necesita del movimiento de retorno hacia la reunificación con su origen. Para este propósito del alma, el cuerpo y el mundo sensible pueden representar el mayor obstáculo, o bien, la mediación más eficaz de este retorno; de manera que el arte y la ciencia verdadera —donde se encuentra la música— son una forma ascética del alma, para orientar su regreso al Uno.

La interpretación de Agustín confirma la consideración espiritual sobre la música; su aprendizaje marca la relación del hombre con el orden eterno de Dios: la música cumple su cometido cuando, después de ser inspirada y entonada por el alma, motiva la respuesta de la fe, como gesto de comunión verdadera entre el Creador y su creatura. Esta definición justifica que la consolación sea un efecto del necesario retorno: la proporción oída en el canto remite a la proporción del ser, por lo que el ánimo disperso y arrojado fuera, a las tribulaciones del mundo, encuentra una señal que lo recoge en su interior. A este propósito señala Guerrero (2021): “La revelación se entiende entonces como proceso que involucra la manifestación de lo que nos trasciende, pero también la escucha y la acción por parte del sujeto” (p. 23)

En el marco de este diálogo que pone al hombre como interlocutor de la voz divina, el límite funciona como disciplina de esta escucha. La frontera también clarifica el papel del *silentium*: no es ausencia, sino forma de atención que vuelve operativa la mediación; el límite se verifica como disciplina: el silencio acota, depura y orienta la afección para que el signo musical actúe; la frontera no es muro, es regla de uso de lo sensible en orden al sentido. La consolación, por tanto, resulta de una forma de vida que reconoce los “límites verbales” que dan vida a la experiencia estético-musical, encontrando en esta un “camino de comunicación con el Misterio

de Dios que se revela” (Collado, 2015, p. 433) Esta racionalidad justifica teóricamente la función del límite: la música consuela en la medida en que su forma introduce en la sapientia que se comprende al ser acogida.

La embriaguez espiritual como medida.

La lectura histórico-filosófica de la tradición clásica indica que la armonía no equivale a complacencia afectiva, sino a orden relacional que puede ser aprendido y verificado en la práctica; así, cuando se produce disonancia, la tensión que emerge exige un encadenamiento que restablezca la coherencia del sistema, “resolviendo” el desequilibrio según reglas internas que el oído ejercitado reconoce como adecuadas. Este esquema confirma que la música opera como pedagogía de medida y proporción; en términos estrictos, la inteligibilidad del fenómeno musical procede de su estructura y no de una supuesta magia emotiva, lo que explica su continuidad con una ontología de la forma que no se agota en el sonido.

Ratzinger (2001) presenta en su *Introducción al espíritu de la liturgia*, el concepto de la “sobria embriaguez del espíritu”, para afirmar en clave cristiana, el dominio del *Logos* en la experiencia estética ofrecida por la música religiosa:

“El Espíritu Santo nos conduce al Logos, a una música que está bajo el signo del *sursum corda*, de ese elevar el corazón. La integración del hombre hacia lo alto y no la disolución en la ebriedad sin sentido, o la mera sensualidad, es el criterio de una música conforme al Logos, la forma de la *logike latreia* (la adoración conforme a la razón, al Logos)” (p. 147-148)

El criterio es preciso: la forma sonora sirve al sentido y se justifica por su capacidad de remitir a la verdad cantada; cuando la relación se invierte, el medio se absolutiza y pierde su función. Esta norma no reduce la música a soporte neutro; la sitúa en su condición de mediación proporcionada que integra afección y juicio, estableciendo una economía en la que lo audible es verdadero en la medida en que se ordena al contenido.

Para el creyente cristiano, la Palabra es el sustento de todo lo creado pues dice la escritura: “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe” (Cfr. Juan 1, 1-3) La filiación con el *Logos* divino está dada, no solo en el poder de la presencia que lo habita, sino por su estrecha relación con la palabra terrena, por la cual “el hombre se expresa y da nombre a la realidad” compartiendo junto con el Ser supremo su capacidad como mente creadora. (Guerrero, 2021, p. 21) La Palabra concebida en la doctrina cristiana, no solo crea; sino que ilumina y acompaña, otorga al ser su marca ontológica: “en ella (la Palabra) estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron” (Cfr. Juan 1, 4-5)

De modo que la articulación entre la medida clásica y la lectura teológica de la “sobria embriaguez del Espíritu” integra un criterio estable para la práctica religiosa: la música en el rito no es un agregado ornamental; es un dispositivo de forma que vuelve cognoscible el contenido y que, por eso, obliga a seleccionar procedimientos, modalidades y repertorios conformes a razón. La verificación se da en el sujeto y en el cuerpo eclesial: allí donde el canto congrega se comprueba una consolación que no evade la realidad, la resignifica, devolviéndole su sentido estructural.

Teología estética de la música: camino y revelación.

Retornando a la hermenéutica ofrecida por Valado (2021) sobre la música como “lugar teológico”, se hace necesario el reconocimiento de la experiencia estética como acto performativo del ser. Esta formulación no deriva en el señalado esteticismo porque subordina la emoción a la verdad expresada por la Palabra y por el rito; en esta línea, el efecto de la consolación no se explica por un alivio sensible aislado, sino por la congruencia formal entre texto, modo de ejecución, asamblea y finalidad teológica de la acción litúrgica:

“No bastan solo los razonamientos o las palabras, la experiencia se muestra fundamental en el intento de comprensión de la manifestación del Misterio. Lo divino revela, pero, como por medio de un velo, alguna cosa de su ser a través de la belleza de la música” (pp. 265-266)

Desde esta perspectiva, la mediación musical es verdadera cuando su forma actúa como puente: facilita el discernimiento y abre un acceso no meramente emotivo, sino cognoscitivo y orante al contenido de la fe. Collado (2015), por su parte, desarrolla una teología de la música como epifanía del Misterio, articulando el efecto de la “empatía” como posible primer paso al fenómeno de la conversión (p. 432); en clave cristológica y pneumatológica, la experiencia musical hace del diálogo con el Padre un acto puro, que une íntimamente lo más humano al efecto superior de la belleza: levanta el corazón de la contemplación horizontal a una vertical donde la singularidad de su naturaleza espiritual no se compara. La empatía estética se orienta en definitiva a la comunión y al asentimiento creyente, no a la autosatisfacción. Bajo estas

condiciones, lo que consuela no es la sonoridad en sí misma, sino la verdad del encuentro que transforma la vida misma, que le da sentido a la forma sonora como cántico acogido.

En términos estrictos, la empatía de la que habla Collado (2015) es equiparable al argumento de la consolación musical, en cuanto nombra una sintonía entre la Palabra cantada y la situación existencial que habilita comprensión y respuesta. De ahí que la legitimidad teológica de la música dependa de su capacidad de epifanizar el Misterio —no de suplantarlo— y de conducir a un acto de fe que reorganiza el régimen de evidencias de la vida; en este sentido, la consolación aparece como verificación práctica de la verdad celebrada, antes que como efecto contingente de un estímulo sonoro.

Al respecto de esta comunión fundamental posibilitada en la música, Ramírez (2016) introduce un componente ascético decisivo: la sonoridad silenciosa. El resultado práctico es un consuelo que no despierta la conciencia afectiva y recoge la voluntad; la “música callada” designa justamente ese estado en el que la experiencia sonora se convierte en disposición estable del ánimo que sostiene en la prueba. Esta figura del silencio en el campo litúrgico es argumentada por Ratzinger (2001), al descubrir la necesidad contemporánea del hombre creyente por adoptar el silencio, no solo en sus prácticas de devoción, sino en su cotidiano devenir, como figura de autoconocimiento:

“Nos damos cuenta, cada vez con mayor claridad, de que también el silencio forma parte de la liturgia. Al Dios que habla, le respondemos cantando y orando, pero el misterio más grande, que va más allá de cualquier palabra, nos invita también al silencio. Debe ser, naturalmente, más que una ausencia de palabras y acciones, un silencio lleno de contenido. De la liturgia esperamos precisamente esto, que nos ofrezca el silencio positivo en el que nos encontremos a nosotros mismos —el silencio que no es una simple

pausa, en la que vienen a nosotros mil pensamientos y deseos, sino ese recogimiento que nos da la paz interior, que nos permite tomar aliento, que descubre lo que es verdaderamente importante—“(p. 201)

Cuando estas condiciones se dan, la música puede considerarse lugar de acceso a la verdad vivida, con consecuencias verificables en la biografía personal y en la memoria eclesial; cuando faltan, sobreviene la instrumentalización del sonido e incluso del silencio. Finalmente, la consolación se reconoce por sus frutos: sanación del afecto herido, reapertura del sentido y verificación comunitaria en vida ritual. La belleza no enmascara el dolor, sino que lo integra en una verdad celebrada que se vuelve inteligible y compartida.

Conclusiones

El análisis testimonial de Agustín, García Morente y Simone Weil permite afirmar que la conversión puede pensarse con categorías filosóficas sin perder su densidad teológica. Se trata de un cambio de actitud que reconfigura el régimen de evidencias del sujeto, integra razón y afecto, y establece una nueva jerarquía de bienes y criterios de acción. Esta reconfiguración no nace de la autosugestión, sino de un reconocimiento de sentido que se verifica de manera personal y comunitaria. La tradición clásica muestra que la música es arte del número, de la proporción y de la armonía; la tradición agustiniana confirma el carácter formativo de esta estructura. Escuchar es aprender medida; por eso la música sacra, aun realizada bajo elementos materiales y sensibles, puede elevar a lo trascendente, cuando su forma remite y conecta a lo que la inspira. La mediación sonora, en consecuencia, provoca, educa y ordena el intelecto.

La música sacra opera como signo en la medida en que remite el sonido al contenido que proclama y sirve a la inteligibilidad de la fe. Cuando el medio artístico se absolutiza, se pierde la referencia y se desordena el afecto; cuando el medio se pone al servicio del sentido espiritual, la emoción se integra y la decisión se fortalece. El criterio de recto uso no es estético en primer término, sino lógico y teológico: qué hace el sonido con el sentido y qué hace con quien escucha. La huella o *vestigium* nombra la presencia de una proporción mayor en lo audible. Esta categoría explica por qué la música puede ser camino anagógico: conduce desde la experiencia sensible a un orden inteligible que no se ve, pero se reconoce en la proporción que la sostiene. La huella no clausura el misterio; lo hace abordable sin disolverlo.

El silencio no es ausencia, sino forma de atención: estabiliza el ánimo y convierte la escucha en acto compartido. La práctica musical en la liturgia sin esta disciplina se dispersa; con

ella, se integra y se convierte en disposición de vida. La música consuela cuando su forma limita y mide la emoción, ordenándola al sentido; consuela cuando la comunidad verifica en el rito que el dolor no es ajeno a la verdad espiritual que se celebra. La consolación por la música, así entendida, cumple su función al sostener e impulsar al hombre en su búsqueda filosófica por el sentido propio de la existencia.

El léxico de Eugenio Trías ofrece una gramática precisa para describir el modo en que la música consuela. El límite, como frontera habitable, no elimina lo sensible; lo forma. La música aparece entonces como arte-límite, capaz de hacer sensible el tránsito entre lo que suena y lo que se manifiesta. Los materiales estudiados muestran que razón y fe no se excluyen. La autoridad no suple al entendimiento, sino que abre el camino del *intellectus*; la forma artística no sustituye la verdad, sino que la hace comprensible; la comunidad no disuelve la decisión personal, sino que la sostiene y la hace auténtica. La racionalidad creyente se reconoce, por tanto, como una inteligencia ampliada por mediaciones simbólicas y prácticas.

La revisión documental y el análisis comparado de fuentes permitieron sostener la tesis central: la influencia de la experiencia estética, provocada en la música sacra, puede suscitar en el hombre una resignificación de su propia realidad. Este proceso, no obliga al sujeto a renegar de su búsqueda racional, sino que transforma su capacidad cognitiva en decisión. Así, la herida —entendida como límite y puente— se convierte en posibilidad de comunión con uno mismo por virtud de lo bello, lo bueno y lo verdadero que integra una filosofía contemplativa.

Permanecen, sin embargo, márgenes de desarrollo: una exploración más detallada de repertorios musicales concretos y de sus usos litúrgicos; un contraste sistemático con otras tradiciones filosóficas del arte; y un estudio empírico de prácticas comunitarias de canto y silencio que complemente la reconstrucción teórica ofrecida. El marco articulado sugiere un

campo de investigación con aplicaciones en la teología fundamental, la filosofía de la religión, la estética y la pastoral litúrgica. Allí donde la forma sonora se ordena al sentido, donde la huella enseña proporción y donde el silencio dispone la atención, la música se convierte en lugar de conocimiento, en escuela de discernimiento y en recurso de consolación que no encubre el dolor, sino que lo integra en una verdad vivida y celebrada.

Referencias

- Agustín. (12 de noviembre de 2025). *Confesiones* (Trad. Custodio, V. A.) Biblioteca de Autores Cristianos. (Trabajo original publicado en 397 d.C.).
<https://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm>
- Biblia Católica Online. (12 de noviembre de 2025). <https://www.bibliacatolica.com.br/es/>
- Casas Figueroa, M. V. (2014). LO MUSICAL EN EL HECHO RELIGIOSO. PERVIVENCIA DEL CANTO LLANO. *Historia Y Espacio*, 10(43), 187–207.
<https://doi.org/10.25100/hye.v10i43.1214>
- Collado, J. P. I., OSB. (2015). Experiencia, empatía y conversión: una teología de la música como epifanía del Misterio. *Scripta Theologica*, 42(2), 425-434. <https://doi.org/10.15581/006.42.3408>
- De Roux, E. G. R. (2002). Experiencia de fe y creatividad artística. *Theologica Xaveriana*, 52(143), 473-488. <http://www.redalyc.org/pdf/1910/191018084004.pdf>
- Dussán, M. P. (2015). La música práctica en san Agustín: «vestigium» y «signum». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 32(1), 69-92.
https://doi.org/10.5209/rev_ashf.2015.v32.n1.48680
- Eilenberg, W. (2021). El fuego de la libertad. El refugio de la filosofía en tiempos sombríos 1933-1943. Taurus.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*. Alianza Editorial.

García, M. M. (1938). *Lecciones preliminares de filosofía*. Losada.

García, M. M. (septiembre de 1940). [Carta al doctor José María García Lahiguera titulada El hecho extraordinario].

https://docs.google.com/file/d/0B182sbM3ZZSBU0IwNnJzekVVUmM/edit?pli=1&resourcekey=0-1WZG1SW9S4auH5xRUI-T_Q

Sancho, S. G. (2005). Simone Weil, a la espera de Dios en el umbral de la iglesia. *Revista de Espiritualidad*, 256, 463-503. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7104798>

Guerrero, L. G. M. (2021). El símbolo como elemento unificador entre la teología y la poesía. *Deleted Journal*, 71. <https://doi.org/10.11144/javeriana.tx71.seutp>

Meana, D. I. R. (2013). La música y los límites del mundo. Un estudio desde Agustín de Hipona y Eugenio Trías. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 30(1), 27-47. https://doi.org/10.5209/rev_ashf.2013.v30.n1.42450

Rubio, R., y Saldías, R. (2024). La conversión cristiana como cambio de actitud: aportes para una fenomenología de la conversión. *Areté*, 36(1), 78-107. <https://doi.org/10.18800/arete.202401.004>

Ramón, A. (2020). *Filosofía y consuelo de la música*. Acantilado

Ratzinger, J. (2001). *Introducción al Espíritu de la Liturgia*. Ediciones Cristiandad S. A. https://www.corosanclemente.com.ar/Liturgia/Libros/Espiritu_Liturgia_Ratzinger.pdf

Ramírez, C. S. (2016). *Música espiritual: sonoridad silenciosa en La última comunión de san Buenaventura*. UNAM, 2.

<http://www.cuadernosiconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/download/28/28>

Sada, A. (2024). Filosofía y conversión en la tesis doctoral de Joseph Ratzinger sobre Agustín.

Pensamiento Revista de Investigación E Información Filosófica, 80(311), 1521-1546.

<https://doi.org/10.14422/pen.v80.i311.y2024.021>

Valado Domínguez, O. (2012). Manuel García Morente, el gran desconocido. La música como

vía para la percepción del misterio. Vida Nueva. [https://www.vidanuevadigital.com/wp-](https://www.vidanuevadigital.com/wp-content/uploads/2012/12/VN2827_pliego.pdf)

[content/uploads/2012/12/VN2827_pliego.pdf](https://www.vidanuevadigital.com/wp-content/uploads/2012/12/VN2827_pliego.pdf)

Valado Domínguez, O. (2021). La música, ¿lugar teológico?. Instituto Teológico Compostelano.