

Iván González Cruz

Los secretos de la creación artística

La estructura órfica



BIBLIOTECA NUEVA

LOS SECRETOS
DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
La estructura órfica

Iván González Cruz

LOS SECRETOS
DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
La estructura órfica

BIBLIOTECA NUEVA

XXI grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

OFICINA DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS,
04310, MÉXICO, DF

salto de página, s. l.

ALMAGRO 38, 28010,
MADRID, ESPAÑA

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA 4824, C. 1425 SUP,
BUENOS AIRES, ARGENTINA

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO 35, 28010,
MADRID, ESPAÑA

- © Iván González Cruz, 2011
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2011
Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-9940-255-0
Depósito Legal: M-34.241 -2011

Impreso en Lável Industria Gráfica, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 170 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO I.—Principio del fin	19
CAPÍTULO II.—Tradición e inspiración: <i>la tetraktys</i>	25
1. La <i>tetraktys</i> : 1 + 2 + 3 + 4	28
1.1. El Uno	28
1.2. El Dos	30
1.3. El Tres	33
1.4. El Cuatro	36
2. La <i>tetraktys</i> en la vida y la sociedad	38
3. Armonía de las esferas	44
3.1. Armonía (<i>Harmonia</i>) o concordancia: nosotros	49
3.2. Razón y sentimiento	51
3.3. La <i>armonía de las esferas</i> en la <i>tetraktys</i>	54
4. La <i>tetraktys</i> y la Kábala	57
CAPÍTULO III.—La <i>tetraktys</i> en el arte y la literatura	63
1. El Uno	66
2. El Dos	67
3. El Tres	71
3.1. La inspiración del 1, el 2 y 3 en el umbral del cuaternario	73
4. El Cuatro	76
CAPÍTULO IV.—Retorno al origen: la <i>estructura órfica</i>	79
CAPÍTULO V.—Fin del principio	93
ÍNDICE ONOMÁSTICO	107

*A la poeta Diana Ivizate
en diálogo con Orfeo*

Introducción

Varios destinatarios tiene este libro: los estudiantes —de arte, ciencia, humanidades—, los profesionales dedicados a la creación, y los especialistas del amplio campo de la cultura. En estas páginas encontrarán una perspectiva renovadora de los orígenes del pensamiento creador que sustenta el arte como ciencia y lo científico como un acto estético.

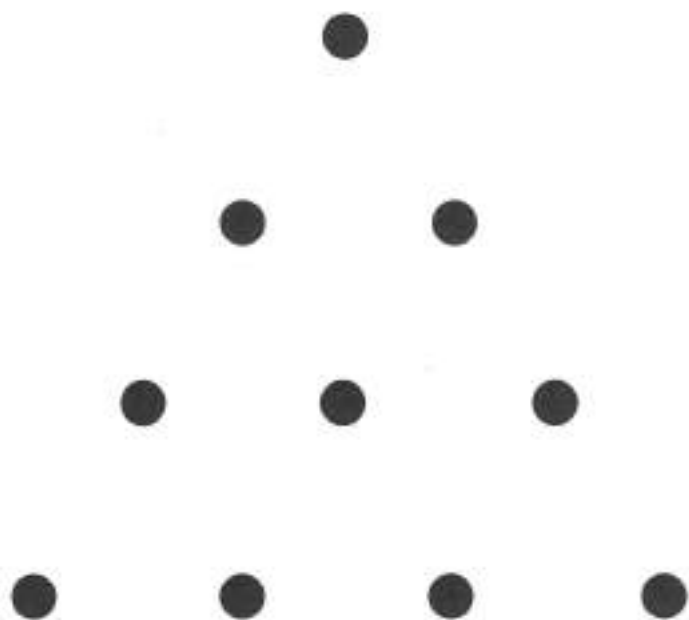
Los planteamientos tratados en este ensayo servirán de punto de partida y guía en la consecución de diferentes estrategias: dotar al artista-escritor de un instrumental para la concepción de sus creaciones, y al investigador de una vía de análisis en el estudio de sus obras. Los alumnos podrán disponer en clases de mi interpretación personal sobre las tesis expuestas, teoría que alienta la experimentación práctica en la formación de habilidades creativas.

La investigación del pitagorismo y el pensamiento clásico de la antigüedad me ha permitido hacer varios descubrimientos que aquí se refieren. Entre ellos se halla el presentar la *tetraktys* pitagórica como fuente estructural de la obra de arte, conclusión a la que llego a partir de un estudio crítico de la naturaleza científica de lo artístico. De este hallazgo procede el concepto que he creado de *estructura órfica* que

fundamenta, desde nuestro punto de vista, la construcción de cualquier relato. Para explicar los aspectos y deducciones desarrollados ha sido preciso ofrecer también mi propia representación gráfica de estas ideas con distintos esquemas, en los que destacan:

- el gráfico 3 (capítulo III), relacionado con el diseño del personaje y la escritura de la historia;
- el gráfico 6 (capítulo IV), que representa el esquema de la *estructura órfica*;
- los gráficos 7 y 8 (capítulo IV), sobre la construcción lineal y no lineal en la forma ternaria;
- los gráficos 9 al 17 (capítulo IV), acerca de los diferentes niveles de asociación en la trama;
- los gráficos 18 al 22 (capítulo V), para demostrar el nexo entre la *tetraktys* y lo circular;
- el gráfico 23 (capítulo V), que reinterpreta en la geometría de la *tetraktys* el vínculo trama-subtramas;
- los gráficos 24, 25 y 26 (capítulo V), dedicados a ilustrar la unidad de la estructura interna y externa en la obra de arte.

La disposición de este volumen en cinco capítulos no es azarosa. Ellos expresan un homenaje al sentido creador que reconozco en esta cifra dentro de la metáfora numérica del pitagorismo. El lector descifrá su símbolo en el *Fin del principio*.



CAPÍTULO I

Principio del fin

La sabiduría es un acto de síntesis. La búsqueda de ese saber capaz de mostrar en la singularidad de un acontecer lo universal, ha sido la historia de la cultura. En este horizonte se distingue Pitágoras, el descubridor, que vio en la complejidad de la vida lo sencillo. A ese origen hemos de ir para hallar cómo está codificado en él, simbólicamente, aquel esfuerzo de integración de la humanidad bajo el nombre de *tetraktys* —referente alegórico de lo que denominamos la *estructura órfica*— fuente del pensamiento creador, y de la realización de la obra de arte. El porqué hemos decidido llamar *órfica* en vez de *pitagórica* a esta estructura posee varios sentidos, entre los que destacan: el legado inspirador que Orfeo ejerció sobre Pitágoras, la unión Apolo (pitagorismo)-Dioniso (orfismo)¹, y la metáfora de la creación que subsiste a la

¹ El pitagorismo tenía en común con el orfismo la ejecución de rituales de purificación, la creencia en la preexistencia, inmortalidad y transmigración del alma (metempsicosis-palingenesia). Heródoto al tratar sobre *algunas costumbres egipcias* señaló: «...En esto coinciden

destrucción representada por el fallecimiento y renacer de Orfeo.

Pitágoras llegó a escribir un poema que atribuyó a Orfeo según el testimonio de varios autores de la antigüedad. Este hecho, junto a la implicación del filósofo en las enseñanzas del poeta, certifican en la práctica lo que la teoría sostiene, la raíz órfica del pitagorismo:

En general, dicen que Pitágoras fue un entusiasta de la interpretación y actitud de Orfeo y que honraba a los dioses de un modo parecido a Orfeo... Dicen incluso que también fue el creador de una síntesis de filosofía divina y culto, aspectos que aprendió de los órficos, de los caldeos y de los magos...²

Las biografías de Orfeo y de Pitágoras están envueltas de veracidad y ficción. Algunos, como Sexto Empírico, se hacen eco de la presencia de Orfeo ubicándolo en la prehistoria homérica, otros, como Aristóteles, dudaron de su realidad física, prefiriendo aludir a los *pitagóricos* y no mencionar

con los ritos que se llaman órficos y báquicos —que son de origen egipcio— y con los pitagóricos, pues a quien participa de estos cultos místicos tampoco le está permitido, por un sagrado respeto, ser enterrado con vestidos de lana», en *Historia*, de Heródoto, introducción de Francisco R. Adrados, traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, editorial Gredos, 1992, véase el Libro II, pág. 369.

² En *Vida Pitagórica*, de Jámblico, introducciones, traducción y notas de Miguel Perriago Lorente, Madrid, editorial Gredos, 2008, págs. 108-109. Por su parte Diógenes Laercio había publicado: «...Jon de Quío dice, en sus *Triagmas*, que Pitágoras escribió un poema y lo supuso a Orfeo», en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*, de Diógenes Laercio, traducción, prólogo y notas de José Ortiz y Sainz, Barcelona, ediciones Folio, tomo II, 2002, pág. 103. Véase también en Clemente de Alejandría, *Stromata* I, 131, en *Los filósofos presocráticos*, de G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, versión española de Jesús García Fernández, Madrid, editorial Gredos, 2008, pág. 297.

el nombre de Pitágoras como si se tratara de una sombra más que de un cuerpo. Cicerón sería categórico: «Aristóteles enseña que el poeta Orfeo nunca existió». Pero independientemente de la certidumbre de sus vidas, ambos constituyen un Mito viviente que ha perdurado desde el inicio de los tiempos, otorgándoles una verosimilitud poético-filosófica donde lo órfico-pitagórico permanece unido³.

Apolo-Pitágoras, Dioniso-Orfeo son tenaces parejas estudiadas dentro del período fundacional griego⁴, pero más allá del culto a Apolo del pitagorismo y la identificación del orfismo con Dioniso, estimamos que en el mito de Orfeo se encuentra contenido el espíritu de lo apolíneo y lo dionisíaco.

³ Consúltese *Contra los profesores*, de Sexto Empírico, introducción, traducción y notas de Jorge Bergua Cavero, Madrid, editorial Gredos, 1997, pág. 91. Acerca del juicio de Cicerón léase en *Sobre la naturaleza de los dioses*, en *Fragmentos*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Álvaro Vallejo Campos, Madrid, editorial Gredos, 2005, pág. 270. En este sentido, Filópono argumentó: «Aristóteles dice 'denominados', porque los poemas no parecen ser obra de Orfeo, como él mismo dice en sus libros *Sobre la filosofía*. En efecto, las doctrinas son de Orfeo, pero dicen que Onomácritos las desarrolló poniéndolas en verso», ob. cit., pág. 270. Aristóteles en sus escritos se refirió a Orfeo con un punto de vista alusivo. Así, en *Acerca del alma*, citará a «los llamados *Poemas Órficos*» y en *Reproducción de los animales* lo evoca con incertidumbre: «Pues bien, ¿cómo se forma lo demás? Desde luego, o se forman todas las partes al mismo tiempo, por ejemplo corazón, pulmón, hígado, ojo y cada una de las otras, o se forman unas después de otras, como en los versos atribuidos a Orfeo, donde afirma que el animal se forma de manera parecida al entramado de una red. Desde luego, que no se forma todo al mismo tiempo...», en *Reproducción de los animales*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez, Madrid, editorial Gredos, 1994. Véase en el Libro II el epígrafe dedicado a la *Formación del embrión*, págs. 131-132; y *Acerca del alma*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, editorial Gredos, 2008, pág. 162.

⁴ Se ha llegado a valorar el pitagorismo una etapa final del orfismo con evidencias de cultos dionisíacos arcaicos.

co que Nietzsche creyó descubrir en *El origen de la tragedia*. Orfeo se alza desde el principio como símbolo de la invención, que no puede ser entendida, tanto en el sentido ontogénico o artístico, sin un fundamento inaugural de la luz y lo oscuro, donde concurren Apolo y Dioniso⁵. En la mitología órfica está presente la creación del mundo a partir de la Noche (lo oscuro) y lo luminoso con la formación del cielo y la tierra surgiendo del huevo. Esta simbiosis de la *luz* y lo *oscuro*, son dos imágenes que me parecen más expresivas del origen y desarrollo de la cultura, pues ambas no solo se entrecruzan en lo apolíneo y dionisiaco, sino que éstos no se comprenden sin ellas. Ni Apolo es tan solar como para no ser oscuro, —basta acercarse a su mítica historia para conocer sus excesos— ni Dioniso tan sombrío para no ser capaz de propiciar la luz, pues detrás de esta oposición subyacen dos conceptos que la trascienden y que han fecundado los grandes temas de la cultura: la razón (*logos*) y la pasión (*pathos*) metáforas del *sentir, actuar y pensar*, es decir, de lo claro y oscuro en el *ser*. Emerge así parte del rostro de la *tetraktys*: el ser (lo *Uno*) compuesto de la *diada* razón-pasión (Luz-Oscuro, Oscuro-Luz) se comprende con la *triada* Orfeo-Apolo-Dioniso.

Esta visión, con un sentido crítico-creador, de algún modo estaba prefigurada en la Grecia antigua cuando reco-

⁵ Apolo, dios del sol, según algunas tradiciones engendró con Urania a Orfeo; Dioniso —devorado por los Titanes nacería de nuevo— era el dios del delirio místico, descendió a los Infiernos para buscar a su madre Semele. La vida mística de Orfeo es testimonio de esta dualidad: reformó la lira de siete cuerdas que Apolo obtuvo de Hermes, bajó a los Infiernos para hallar a su amada Eurídice, y resucitó de la muerte como Dioniso. Plutarco, al investigar los vasos comunicantes entre Egipto y Grecia, presentó a Apolo como hijo de Isis y Osiris, y a Dioniso asociado con Osiris, en *Isis y Osiris*, de Plutarco, nota introductoria y traducción de Francesc Guriérrez, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta (ed.), 2007, págs. 28-29, 43, 49-51 y 70.

noía la necesidad de la purificación —atributo apolíneo— para aquellos que fueran al Hades, acompañados de la filosofía, como una forma de enfrentar la circunstancia recogida en el verso órfico de que habían «muchos portadores de tirso y pocos oficiantes de Baco». Orfeo, Apolo y Dioniso conviven en el ideario pitagórico donde *conocer y contemplar* se hallan en sintonía con las festividades dionisiacas. Diógenes Laercio dejó constancia de cómo el sentirse filósofo Pitágoras no le impedía comparar «la vida humana a un concurso festivo». Este sentimiento solemne y gozoso de lo cognoscente, nos trae a la memoria que también en las fiestas dionisiacas, junto al desenfreno orgiástico, las procesiones y sacrificios, había saber artístico en las recitaciones poéticas, representaciones dramáticas y cánticos que se hacían en honor a Dioniso. ¿No era Apolo, después de todo el dios de las artes plásticas, la música, la poesía, y Dioniso el de la inspiración? Hasta la muerte de Orfeo recoge esta unidad. Algunas fuentes indican que Dioniso le mató, en venganza por el culto de Orfeo a Apolo. Cuenta además la leyenda que murió a manos de mujeres tracias, y al cortársele la cabeza, siguió cantando⁶. Por eso este es otro de los motivos de nombrar *órfica* la estructura creadora que aquí estudiaremos. Porque el arte, como Orfeo, sobrevive a la muerte.

De esta manera, la tradición de los mitos de Orfeo-Apolo-Dioniso y la unidad arte-ciencia encarnada en Pitágoras, hacen de la *estructura órfica* una forma originaria comprometida con la imaginación y la libertad de expresión en consonancia con el espíritu polisémico de las enseñanzas pitagóricas, entre ellas, una vinculada a su biografía: Pitágoras

⁶ Véase *Vida de Apolonio de Tiana*, de Filóstrato, traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, editorial Gredos, 1992, pág. 237.

aseguró haber estado, igual que Orfeo, en el infierno⁷. Este episodio contado por Hermipo, lejos de provocar en los discípulos pitagóricos la incredulidad, fortificó la admiración hacia el maestro. En esta dimensión también el orfismo y el pitagorismo configuran la *estructura órfica*. Todo descenso a lo desconocido tiene la promesa de ascender al conocimiento, la luz.

⁷ Pitágoras, según Diógenes Laercio, afirmó que «después de doscientos siete años había vuelto del infierno a los hombres», en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., págs. 105 y 112.

CAPÍTULO II

Tradición e inspiración: *la tetraktys*

El orfismo fue uno de los antecedentes de la concepción pitagórica que alienta la estructura órfica: la *tetraktys*. Jámblico había manifestado que «la teología pitagórica del número se daba en Orfeo». Y cita una frase de este poeta que lo señala precursor del valor universal de la numerología en Pitágoras: «la esencia eterna del número es el principio más provisor de todo el ciclo, de la tierra y de la naturaleza intermedia»¹. Aquí subyace el carácter trascendental, humanista, que tendrá la *tetraktys*, desde cuya construcción numérica será posible no solo una percepción matemática de la vida, sino estética.

Apolo y Dioniso reaparecen en la *tetraktys* trazando el principio y el límite de su composición. Las consecuencias de esta deducción que entresacamos de la obra de Plutarco y Nicómaco preparan el camino para comprender la importancia de la *tetraktys* en una nueva dimensión: la artística. Los *Versos aureos* reconocían en ella «la fuente de la natura-

¹ En *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 105-106.

leza, cuya causa es eterna»². Esta condición participa de lo cultural si le aplicamos el estudio mítico de la numerología. Plutarco refiere un pasado donde Apolo se emparentaba con la unidad, el 1, y según Nicómaco, Dioniso era identificado con el 4³. Al llevar a la *tetraktys* estas ideas se desvelan mensajes paralelos en su estructura numérica como si lo apolíneo y dionisiaco, divinidades vinculadas al arte, desearan mostrar que son el comienzo y final de la *fuerza de la naturaleza*, la vida. Esta circunstancia subraya un poder matemático-creador en la *tetraktys* advirtiéndonos que no hay ciencia sin arte. Y el arte es ciencia, parece añadir Orfeo el músico, al que adivinamos metamorfoseado en los números de la *tetraktys*, los cuales definen los acordes armónicos de la escala musical —octava (2:1), cuarta (4:3) y quinta (3:2). De este modo, la *tetraktys* puede ser inscrita en la cosmogonía pitagórica con una función socio-cultural. Es el pensamiento analógico quien podrá vislumbrar en ella la verdad de sus secretos.

Los griegos de la antigüedad designaban con la palabra *arché* —o *arjé*— la génesis del universo. Pitágoras revelará que ese origen no solo puede ser explicado por las matemáticas, sino que el mundo en sí mismo es *número*. Esta noción tendrá una repercusión inmediata en el desarrollo de la ciencia y ejercerá una influencia vital para el progreso de la sociedad. Si «todo corresponde al número» y el número es el prin-

² Consúltense los *Versos aureos de Pitágoras*, versión castellana de Esteve Serra, Palma de Mallorca, José J. de Olateta (ed.), 2004, página 20. La *tetraktys* se compone de los números 1 + 2 + 3 + 4 cuya suma resultante, 10, equivale al número cuaternario.

³ Véase *Études sur la littérature pythagoricienne*, de Armand Delatte, Genève, Slatkine Reprints, 1999, pág. 150, e *Isis y Osiris*, ed. cit., pág. 26. Macrobio le dio igualmente a Apolo una situación primordial como dios que «preside a las Musas», en *Saturnales*, Macrobio, introducción, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, editorial Gredos, 2010. Véase el Libro I, pág. 232.

cipio «de todas las cosas»⁴, entonces la realidad puede ser conocida. Los discípulos no harán más que confirmar con sus investigaciones las aportaciones de Pitágoras. Filolao ratifica «todo lo cognoscible tiene número», y Platón en *Epinomis o el filósofo* sentenciará que «si le quitáramos a la humanidad el número, nunca jamás podríamos llegar a ninguna clase de sabiduría»⁵. En la base de la ciencia pitagórica se completaba una carencia significativa del lenguaje. Ante la imposibilidad de aprehender el invisible ámbito del espíritu en la comunicación, Pitágoras se entrega a la región de las matemáticas

⁴ En *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 71, 110 y 114.

⁵ Esta frase tiene un referente visible en el pitagórico Filolao quien dijo que «sin número no habría modo ni de entender ni de conocer cosa alguna», en *Los presocráticos*, traducción y notas de Juan David García Bacca, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 299. Para *Epinomis o el filósofo*, texto atribuido a Platón, véase *Obras completas*, de Platón, introducción por José Antonio Miguez, Madrid, editorial Aguilar, 1990, pág. 1529. Aristóteles definió que «un número es o lo numerado o lo numerable», en *Física*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía, Madrid, editorial Gredos, 2008, pág. 287. Esta cuestión se medita en la *Metafísica* a partir del legado de Pitágoras: «los Pitagóricos afirman que solamente existe un tipo de número, el matemático, si bien no existe separado, sino que las entidades sensibles están compuestas de él: construyen, en efecto, el Universo entero con números, aunque no simples, sino que piensan que las unidades poseen magnitud...» Aristóteles, rehuyendo citar directamente a Pitágoras, hace un valioso compendio analítico del tema que ayuda a entender la evolución de las tesis pitagóricas: «los denominados Pitagóricos, dedicándose los primeros a las matemáticas, las hicieron avanzar, y nutriéndose de ellas, dieron en considerar que sus principios son principios de todas las cosas que son». El número se erigirá en núcleo desde el que partirá la lógica cognoscente del pitagorismo: «también ellos [los pitagóricos] parece que piensan que el número es principio que constituye no sólo la materia de las cosas que son, sino también sus propiedades y disposiciones», de ahí que lo que existe sea «por imitación de los números», en *Metafísica*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, editorial Gredos, 2008, págs. 89-90, 95, 522-523.

para contestar las ancestrales preguntas devueltas por el silencio del habla y la escritura. En la *Vida de Pitágoras* Porfirio describe: «...como no podían explicar por la palabra las formas incorpóreas y los primeros principios, se aplicaron a la demostración por medio de los números»⁶. Que la abstracción numérica haya acudido al enlace con la abstracción verbal en el descubrimiento e interpretación del mundo es uno de los prodigios de la razón poética. Este encuentro ensanchará el orbe imaginario de la *tetraktys*. Semejante a un cuadro en el que la pintura se acompaña de texto no con afán de dilucidar el mensaje, sino ahondar su sentido, la palabra en el interior de la *tetraktys* exterioriza más que una traducción, una apertura de significados abiertos que la transforman en un *ábaco* de inagotables prestaciones. Los biógrafos de Pitágoras detallan que se valía de este instrumento en sus operaciones aritméticas. En sus manos debió fomentar una especie de saber estético-matemático al estilo del *I Ching*. La *tetraktys*, similar a un *Libro de las mutaciones*, así lo sugiere.

La creación es un rito. En ella interviene con toda su fuerza escénica el número. ¿No es la demostración de una ecuación la gran puesta en escena de la imaginación? En esta representación de la ciencia numérica Pitágoras mostró que la matemática es poesía. La prueba la tenemos en el sustrato físico y metafísico de los componentes de la *tetraktys*.

1. LA TETRAKTYS: $1 + 2 + 3 + 4$

1.1. *El Uno*

El contenido de la *tetraktys* parece abarcar el germen y evolución de la vida. Su disposición numérica *rezuma* un relato, la historia de un proceso que va de la unidad a la di-

⁶ En *Vida de Pitágoras*, de Porfirio, introducción, traducción y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid, editorial Gredos, 2002, pág. 52.

ferencia sin renunciar a ser un microcosmos unitivo de sus constituyentes. Pitágoras había explicitado: «todo lo que de índole animada [existe es] necesario considerarlo de la misma parentela»⁷. La huella de este razonamiento discurrirá indistintamente en diferentes escritores y pensadores. El *Poema* de Jenófanes se despliega en un desasosiego existencial de «hállese mi pensamiento donde se halle / se me deshace este Todo hacia Uno»; Parménides versifica la sucesión y simultaneidad del ser «que de vez es ahora todo, uno y continuo»; Anaxágoras deconstruye y construye la naturaleza porque «en todo hay de todo, hay una suerte o parte de todo»; la poesía retorna con Empédocles donde «Uno se crecía y acrecía tanto a costa de Muchos / que llegó a ser solo; / a veces, empero, / por desnacimiento, muchos surgen de Uno»; hasta derivar en Filolao con quien se reintegra esta espiral razonada sobre el Uno: «La unidad es el principio de todas las cosas»⁸.

La relación entre el todo y la parte adquirirá una problematización dialéctica con Platón. Sus diálogos *Cratilo o de la exactitud de las palabras*, *Parménides o de las ideas*, *El sofista o del ser*, *Las Leyes o de la legislación*, evidencian un interés esencial por este asunto que en *La República o de la justicia* se traslada a lo estético: «fíjate solo en sí, dando a cada parte lo que le es propio, hacemos hermoso el conjunto». Se incorpora al debate una dimensión cívica, la belleza afecta a la ciudad y al individuo, volviendo inherente al discurso humano lo uno y lo múltiple en *Filebo o del placer*. Pero en el umbral del Uno de Pitágoras había una advertencia crucial para la civilización: no es posible la emancipación de lo in-

⁷ Porfirio declara que «...llamaron 'uno' a la razón de la unidad, de la identidad, de la igualdad, y a la causa del acuerdo y simpatía del universo y de la conservación de lo que se mantiene en una identidad inmutable», en ob. cit., págs. 35 y 52.

⁸ Véase *Los presocráticos*, ed. cit., págs. 27, 41, 67, 301, 312-314.

dividual sin lo universal. Ese clamor se prolonga en nuestros días en el *yo* y el *ello* del psicoanálisis, y la voz del eterno retorno de la poesía, personificada contemporáneamente en Nietzsche, recordándonos que «saboreamos la felicidad de vivir, no en cuanto individuos, sino en la unidad de la vida»⁹.

1.2. *El Dos*

La *tetraktys* se organizará en torno a ésta concepción de la unidad. Anaximandro, maestro de Pitágoras, había anticipado que del Uno *se separan los opuestos*. Esta observación engendrará la teoría pitagórica de la dualidad y los complementarios que tan decisiva será para el arte y la ciencia. La naturaleza se estructura desde lo dual por el contraste de sus elementos en una unidad y lucha de contrarios. El término *biforme* es categoría en Pitágoras de «la razón de la alteridad, de la desigualdad, de todo lo divisible que se sustenta en el cambio y en la inestabilidad». El Pseudo Plutarco enfatizará la polarización ética que se desprende de este dualismo:

...Pitágoras, considerando que los números poseen la mayor virtualidad y refiriendo todo a los números, las revoluciones de los astros y las generaciones de los vivos, consideraba dos principios supremos, a los que

⁹ En *El origen de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 101. Respecto a Platón véase *La República*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza Editorial, 2006, págs. 231, 263, 333; y *Obras completas*, de Platón, ed. cit., págs. 530, 957, 964, 1024, 1221 y 1321. En *Epinomis o el filósofo* defenderá que a través del conocimiento el hombre es «convertido en una unidad de multiplicidad que era», ob. cit., pág. 1540.

denominaba al limitado mónada y al ilimitado díada; uno, principio de bienes, y otro, principio de males¹⁰.

El bien y el mal se erigen en metáforas del poder dual que, al paso de los siglos, irá dibujando en lo matemático un perfil psicológico para el arte. Con Heráclito el dos se unifica en una realidad en la cual «uno son bien y mal». Empédocles transparenta en esta situación cualidades axiológicas que influirán directamente en el terreno de la dramaturgia: «por Amistad convergen en Uno todas las cosas; / mientras que, otras veces, / por odio de Discordia cada una diverge de todas». Demócrito rompe el límite de cualquier antagonismo como si nos previniera de la relatividad subyacente en la conducta, pues «de las mismas cosas de que se nos originan los bienes, de esas mismas nos pueden venir los males». Y Alcmeón resumirá lacónicamente la proyección caracterológica de este legado al juzgar que la generalidad de las acciones humanas son duales¹¹. El dualismo genera la *armonía* pitagórica, y fomenta la percepción heraclitana de que «las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas». De esta negación de negaciones afloran las sugestivas tesis sobre «el ser» y «no ser»¹², la lógica de la forma y el contenido, la contraposición y complementariedad infinita dentro de una estructura.

La pitagórica *Tabla de los opuestos* sintetiza el ideario dialéctico de la *tetraktys*. Los diez aspectos antitéticos que

¹⁰ Consúltese *Sobre la vida y poesía de Homero*, de Pseudo Plutarco, introducción, traducción y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado, Madrid, editorial Gredos, 2008, págs. 133-134, y *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 53.

¹¹ En *Los presocráticos*, ed. cit., págs. 68, 244, 326, 362, y en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 128.

¹² Léanse por ejemplo el *Poema de Parménides*, *Teeteto o de la ciencia* y *El sofista o del ser* de Platón.

propone son un punto de partida para el desarrollo de la ciencia:

Límite	Ilimitado
Impar	Par
Unidad	Pluralidad
Derecho	Izquierdo
Macho	Hembra
En reposo	En movimiento
Recto	Curvo
Luz	Oscuridad
Bueno	Malo
Cuadrado	Rectángulo ¹³

Sin embargo, de sus columnas sale fortalecida también la fantasía. ¿No proviene la invención de las ilimitadas ansias

¹³ Véase en *Metafísica*, ed. cit., pág. 90. Aristóteles al publicar la *Tabla de los opuestos* anotó que «los elementos del número son lo Par e Impar, limitado aquél e ilimitado éste, y que el Uno se compone de ambos (en efecto, es par e impar), y que el Número deriva del Uno, y que los números, como queda dicho, constituyen el firmamento entero». A la *Tabla de los opuestos* se referirá después con el título de «División de los contrarios» especificando que «a lo Uno pertenecen lo Mismo, lo Semejante y lo Igual, mientras que lo Diverso, lo Desemejante y lo Desigual pertenecen a la Pluralidad», ob. cit., pág. 402. Los juicios del pitagórico Filolao animan las valoraciones aristotélicas sobre el número: «El número tiene dos especies eidéticas propias: impar y par, y una tercera mezcla de entrambas: la par-impar», en *Los presocráticos*, ed. cit., pág. 299. Sobre lo dual pitagórico consúltese *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 107; acerca de lo par e impar véase *Epinomis o el filósofo en Obras completas*, de Platón, ed. cit., pág. 1539; *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 46; *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 111; *Isis y Osiris*, ed. cit., pág. 41. Este libro de Plutarco nos introduce en la tradición de identificar al Bien y el Mal con diferentes atributos, ob. cit., pág. 64. En cuanto a lo masculino y femenino en el pitagorismo véase *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. cit., pág. 207; y *Contra los profesores*, ed. cit., pág. 201.

de conocimiento y los límites de la ciencia? ¿Ciencia ficción? ¿Ficción de la ciencia? ¿Qué verdad tendrán las investigaciones del futuro sin el presente de la ilusión?

Lo dual-complementario pitagórico nos encamina hacia el *yin* y el *yang* de la imaginación, la estructura que afirma.

1.3. *El Tres*

La globalidad del Uno, la versatilidad del Dos, obtienen en la tríada pitagórica estructuración. Ambos están implícitos, el Uno asegurando la unidad de sentido, el Dos lo diverso. Porfirio nos da las claves de la función compositiva del Tres:

...en la naturaleza existe algo que tiene principio, medio y fin. De tal forma y de tal naturaleza [los pitagóricos] proclamaron el número tres.

El *principio, medio y fin* en Pitágoras nos avisa que la forma por sí misma no significa. Es preciso que tenga un ordenamiento para que conlleve un significado. Esta innovadora apreciación inaugura una nueva manera de entender el mundo en que vivimos, dentro del cual la tríada es aplicada con disímiles objetivos que incluyen la ciencia, la creación y lo onírico. Pitágoras recomendaba «tres aspectos diferentes de temas dignos de atención, que deben ser abordados y realizados: en primer lugar, el noble y bello; en segundo, el que es útil a la vida y, como tercero y último, el placentero»¹⁴. A su vez el tres concurre en el sistema de en-

¹⁴ De igual manera «aconsejaba mantenerse preocupado en dos ocasiones: en el momento de irse a dormir y en el de despertarse del sueño. Pues en cada uno de ellos era necesario examinar los hechos ya

señanza pitagórico¹⁵ transmutado en una tríada de preguntas desde las que germinaban reflexiones en la búsqueda de la sabiduría: *¿Qué es?*, *¿Qué es en más alto grado?* y *¿Qué se debe hacer o no hacer?* Filosofía, estética y ética se funden aquí. El amor al saber, la contemplación de la belleza y el mejoramiento humano gravitan en torno a la constelación del pensamiento de Pitágoras.

Platón percibirá la resonancia creadora de la forma ternaria en la cultura. Cultura asimilada como un todo integrador de sociedad, arte y ciencia. En *La República o de la justicia, Fedro o de la belleza, Filebo o del placer*, se ocupa de la conveniencia del orden, cristalizando en *Parménides o de las ideas* una teoría estructural sistematizadora, «si es un todo, ¿no tendrá a la vez un comienzo, un medio y un fin? ¿O crees posible un todo que no cuente con estas tres cosas?» *Las Leyes o de la legislación* retomará graciosamente la importancia de la estructura en el contexto de lo narrativo. El personaje Ateniense le contesta a Clinias: «no quiero que quede sin cabeza el cuento que he contado, pues parecería deforme para irse paseando de esta manera por todas

realizados y los futuros, sacando cada uno por sí mismo un balance de los primeros y elaborando una previsión de los segundos. En efecto, antes del sueño cada uno debía cantarse estos versos: "No acojas al sueño en tus delicados ojos / hasta hacer, por tres veces, un recorrido por tus actos del día: / ¿en qué he delinquido?, ¿qué acto he realizado?, ¿qué obligación he incumplido?" Y antes de levantarse, los siguientes: "En primer lugar, al levantarte de un dulce sueño, / examina muy bien los actos que vas a realizar en el día", en *Vida de Pitágoras*, ed. cit., págs. 46-47 y 53. Los fragmentos citados por Porfirio pertenecen a los *Versos duros*. Véanse en *Versos duros de Pitágoras*, ed. cit., págs. 19-20.

¹⁵ Los discípulos de Pitágoras se dividían en *matemáticos* y *acusmáticos*: «...Los 'matemáticos' aprendían la argumentación en un tono elevado y desarrollada de un modo minucioso con todo rigor; los 'acusmáticos' recibían como lecciones únicamente los principios elementales de sus escritos sin una exposición demasiado rigurosa», en *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 45 y *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 70-71.

partes»¹⁶. La *Poética* es deudora de este patrimonio. Fue Aristóteles el que por vez primera pitagorizará la retórica y el arte cuando, imbuido del lenguaje de la tragedia, vio la eficacia de la *unidad* de acción y la inexorabilidad de la introducción-nudo-desenlace:

...es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio...¹⁷

Pitágoras, Platón, Aristóteles devienen en inefable tríada modelada por la frase aristotélica:

...En efecto, tal como dicen también los pitagóricos, el todo y todas las cosas quedan definidos por el tres; pues fin, medio y principio contienen el número del todo, y esas tres cosas constituyen el número de la tríada¹⁸.

¹⁶ Esta misma imagen se encuentra en *Gorgias o de la retórica*: «...dicen que no es decoroso dejar a medias ni siquiera los cuentos, sino que hay que ponerles cabeza para que no anden por ahí sin ella», en *Obras completas*, de Platón, ed. cit., págs. 398, 971 y 1362. El orden es también virtud en *Hippias Mayor o de lo bello*, ob. cit., pág. 120.

¹⁷ Léase la Secuencia 6. *Estructuración de los hechos*, en *El libro perdido de Aristóteles* (Estudio de la *Poética*), de Iván González Cruz, Valencia, editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, 2009, páginas 53-62. En la *Poética* Aristóteles había establecido que «la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin», en *Poética*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Valentín García Yebra, Madrid, editorial Gredos, 1974, pág. 152.

¹⁸ En *Acerca del cielo*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Miguel Candel, Madrid, editorial Gredos, 1996, pág. 42.

El orden aparece invertido, pero existe. *Fin-medio-principio* nos da otra perspectiva de la realidad. Esta variante incita a la experimentación. Aún en ella, sin el Tres pitagórico, palabra-arte-ciencia estarían condenados a un principio o medio sin fin.

1.4. *El Cuatro*

Este número codifica la *poética* de Pitágoras. De él emanan distintos nombres que son variantes emblemáticas de un mismo espíritu: cuaternario, número mágico, la *tetraktys*. Sexto Empírico nos ilustra:

...llaman 'tetractis' (número cuaternario) al número diez, al estar formado por los cuatro primeros números, pues uno más dos más tres más cuatro hacen diez¹⁹.

El *cuatro* es el último número que la integra; *cuatro* son los números que interrelacionados entre sí la caracterizan (el 1, 2, 3, y 4); *cuatro* es la cifra que da lugar al *número perfecto*, el 10, resultante de la suma de los *cuatro primeros enteros* ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). El poder de este número no radica en su eventualidad aritmética, sino en la virtualidad lógica e imaginaria que induce:

...Los siguientes [números] se mantienen en una clase y potencia, a la que llamaron 'década', como si fuera un receptáculo. Por ello, también, dicen que el diez es un número perfecto, más bien, el más perfecto de todos, porque comprende en sí toda diferencia numérica, toda clase de razonamiento y toda proporción²⁰.

¹⁹ Véase *Contra los profesores*, ed. cit., pág. 190.

²⁰ Consúltese *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 54, y *Contra los profesores*, ed. cit., pág. 190. Filolao exhortaba: «Hay que juzgar de las

Él exhibe la complejidad de la realidad convirtiendo la imperfección en el ideal de una perfección posible. Las matemáticas, como la simetría de un poema, estableciendo el ritmo de la existencia, anunciando que no hay imposibles.

Varias circunstancias agrupadas en el número 10 contribuyen a forjar la esperanza de la creación perfecta. En él se congrega la misma cantidad de pares e impares; incluye el número primo y el compuesto; posee números lineales, planos y sólidos²¹; protagoniza la unidad e igualdad al ser dos veces 5; y es paradigma de la armonía vital por disponer en su interior los intervalos musicales de octava, quinta y cuarta. La fuerza esplendente de su naturaleza cautivó a Aristóteles, el cual no disimuló su deslumbramiento ante la índole polisémica de la *tetraktys* en el libro *Problemas*:

¿Por qué todos los hombres, tanto extranjeros como griegos, cuentan hasta diez y no hasta otro número, por ejemplo: dos, tres, cuatro, cinco, y después repiten de nuevo uno y cinco, dos y cinco, como hacen con once [uno y diez] y doce [dos y diez]? ¿Y por qué no se paran más allá del diez y luego repiten desde allí?... Desde luego, no es por azar pues parece que lo hacen todos y siempre: pues lo que se da siempre y en todas partes no es por azar sino algo natural. ¿Acaso porque el diez es un núme-

obras y de la esencia del número por el poder que en el número diez se encuentra; porque el diez es grande, bien terminado, agente universal, principio de vida para lo divino, lo celestial y lo humano», en *Los presocráticos*, ed. cit., pág. 301. Aristóteles escribió que «basándose en que el número diez parece ser perfecto y abarcar la naturaleza toda de los números, afirman también que son diez los cuerpos que se mueven en el firmamento», en *Metafísica*, ed. cit., pág. 90.

²¹ El punto equivalía al 1, la línea al 2, el triángulo y el plano al 3, la pirámide, el tetraedro y el volumen al 4.

ro perfecto? Pues posee todas las clases de números: par e impar, cuadrado y cúbico, lineal y plano, número primo y compuesto²².

A ese enigma era el que respondía los *Versos áureos* en los que el número cuaternario figuraba ser, como hemos referido, fuente del universo²³.

La naturaleza es un yo cósmico. Por eso la *tetraktys* no puede reducirse a un acontecimiento matemático. El humanismo de las ideas de Pitágoras llegará hasta nuestros días, pese a su carácter fragmentario, en la administración objetiva de su saber para el conocimiento sistemático. El número 10, elevándose de la heterogeneidad, cifraba lo homogéneo, sumando. La *tetraktys* nunca resta libertad.

2. LA TETRAKTYS EN LA VIDA Y LA SOCIEDAD

El número implica con Pitágoras el estudio y expresión del contenido de las cosas. Esto no quiere decir ni mucho menos que las matemáticas estén excluidas del ámbito de la forma. Basta aproximarnos a la *teoría general de universales* de Sócrates, la *teoría de las ideas* de Platón, la definición del número de Frege o Whitehead para apreciar sus nexos. El *Tímeo* o de la naturaleza platónico ya avizoraba que «todas

²² En *Problemas*, de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Ester Sánchez Millán, Madrid, editorial Gredos, 2004, págs. 226-227. Los egipcios, como los griegos de la antigüedad, empleaban el sistema de numeración decimal. En Filóstrato puede leerse una crítica atendida a una concepción absolutista, cerrada, de la numerología, en *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. cit., págs. 201-202.

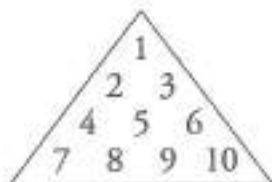
²³ Los pitagóricos en sus juramentos se valían del número cuaternario en el cual reconocían la imagen viva de su maestro Pitágoras, en *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 36; *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 108 y 115; *Isis y Osiris*, ed. cit., pág. 91; y *Contra los profesores*, ed. cit., págs. 189-190.

las cosas pueden ser reducidas a geometría». Esta certeza estaba implícita en la *tetraktys*:

...si uno imagina una cuarta unidad que se añade a la tríada, es decir, un cuarto signo, surge la pirámide, una figura y cuerpo sólido, pues tiene longitud, anchura y profundidad; de tal forma que la razón del cuerpo está contenida en el número cuaternario²⁴.

De esta exposición se esboza la siguiente figura:

GRÁFICO 1



Diógenes Laercio, citando a Alejandro en las *Sucesiones de los filósofos*, especificó la correspondencia entre número e imagen en el pitagorismo:

...la numeración proviene de la unidad y de la dualidad indefinida. De los números provienen los puntos; de éstos, las líneas; de las líneas, las figuras planas; de las figu-

²⁴ En *Contra los profesores*, ed. cit., págs. 190-191. Aristides Quintiliano había apuntado que «los antiguos consideraban a la unidad como el principio de la consonancia del Todo y su causa agente, pues todo llega a ser manteniéndose unido en uno por medio de la armonía. Asignaban la diada a la materia, al ser la primera que expresa la oposición. Llamaban a la tríada 'totalidad', al haber sido completada por la oposición y la mediación. Denominaron a la tetrada 'sólido'...», en *Sobre la música*, de Aristides Quintiliano, introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, editorial Gredos, 1996, véase Libro III, pág. 182.

ras planas, las sólidas, y de éstas los cuerpos sólidos, de los cuales constan los cuatro elementos, fuego, agua, tierra y aire...²⁵

La representación geométrica de la *tetraktys* hace tangible su incorporación física en el espacio, lo que propicia asociarla *metafísicamente* con la realidad. Se aviva un simbolismo numeral del que se impregnará la cábala y el tarot. En una alquimia existencial el número puebla la sociedad: el 1 se equipara al intelecto; el dos, a la opinión; el 3 a lo masculino, el 2 a lo femenino —por cuya unión el cinco personifica el matrimonio—; partiendo del concepto de justicia como equidad e igualdad estiman al cuatro o al nueve símbolo de la justicia, y al siete de la oportunidad²⁶. La ciencia pitagórica promueve una mítica sociología. Un precedente de ella aparece en Hesíodo para quien los «principios de

²⁵ Consúltese *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 107.

²⁶ El uno era el intelecto pues «denominaron al alma intelecto»; el cuatro o el nueve justicia porque al ser el cuatro «el primer número cuadrado, se divide en partes iguales y es igual (pues es dos veces dos)», en el caso del nueve «porque es el primer número cuadrado que se genera de un número impar —el tres— multiplicado por sí mismo»; la oportunidad el siete «pues las entidades naturales parecen tener períodos de plenitud, en su generación y realización, según ciclos de siete, como ocurre con el hombre.

Éste, en efecto, es engendrado en siete meses y le crecen los dientes en los mismos meses, llega a la adolescencia en torno al segundo período de siete años y comienza a tener barba en el tercero», en *Fragmentos*, ed. cit., págs. 449-452. Aristóteles comentaba: «puesto que en ellas [las cosas] lo primero son los números, y creían ver en éstos —más, desde luego, que en el fuego, la tierra y el agua— múltiples semejanzas con las cosas que son y las que se generan, por ejemplo, que tal propiedad de los números es la Justicia, y tal otra es el Alma y el Entendimiento, y tal otra la Oportunidad», en *Metafísica*, ed. cit., pág. 89. Consúltese además, acerca del significado del número en Pitágoras, *Sobre la vida y poesía de Homero*, ed. cit., págs. 133-138.

todo» eran el Caos, la Tierra, el Tártaro y el Amor. Oculta en estos cuatro elementos yace la *tetraktys* que la fantasía matemática de Pitágoras dotará de renovado simbolismo. Como un mago de la ciencia hará que el cuaternario sea 10 ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$) y 36:

$$\begin{array}{r} 1 + 3 + 5 + 7 = 16 \\ 2 + 4 + 6 + 8 = 20 \\ \hline 36 \end{array}$$

La suma de los cuatro primeros números pares con los cuatro primeros impares producía el milagro que tanto influiría en el método y la semántica cabalística. Pero el influjo de Pitágoras no se limitó a un tiempo primigenio. El lenguaje parabólico de su imaginación científico-poética trazará su parábola hasta nuestros días.

Cuando leemos en Jámblico, en su exégesis de los axiomas del pitagorismo, «todos los hombres sin excepción son parientes y allegados por naturaleza», se suscita en nosotros un vínculo inmediato entre el Uno —la unidad pitagórica— y los descubrimientos de la genética. La díada está vigente en el *sistema binario* de la informática; el tres, la tríada, se desliza en los pilares de la dualidad teoría-práctica: deducción, singularidad de la prueba, y aplicación general de la demostración. Igual que el sistema binario, podemos hablar de un *sistema ternario* de investigación con resonancia en el arte, independientemente de que el creador se proponga *demostrar* algo con su obra. El Uno abarca la pregunta *qué* se estudia dentro de la unidad de lo que existe; el Dos problematiza el objeto de investigación por contraste u oposición; el Tres ciñe la premisa (principio)-hipótesis (medio)-tesis (fin) de lo analizado. Esta tríada fundamenta el ejercicio de la imaginación científica y artística: el Uno, la interrelación en el Universo; lo Dual, la vitalidad por la unidad

de contrarios; lo ternario, la expresión formal de la vida —nacimiento, desarrollo, muerte— que permite emprender el examen de las cosas y comprender la verdad relativa de su contenido.

En el pasado el Tres y el Cuatro tipificaron un estilo de aprendizaje. El *Trivium* enseñaba tres de las *siete artes liberales* —gramática, retórica y dialéctica— y el *Quadrivium* las otras cuatro restantes —aritmética, geometría (geometría plana y estereometría), astronomía y música—. En *La República* el *quadrivium* es asumido por Platón como la escuela del «verdadero filósofo», criterio que acentúa la afinidad con el pitagorismo, pues según Jámblico, Pitágoras «fue el primero que dio nombre a la filosofía y que dijo que era un deseo y una especie de amor por la sabiduría, y que la sabiduría era la ciencia de la verdad de los seres»²⁷. Boecio ahondará en la función ética y psicológica de la música que, procedente de Pitágoras, se introduce en el platónico *quadrivium*:

...De ahí que, siendo cuatro las disciplinas de la *mathesis* y ocupándose, por cierto, las demás de la investigación de la verdad, la música, en realidad, no sólo está ligada a la especulación, sino también a la moralidad. Nada hay, en efecto, tan propio del ser humano, como relajarse con dulces 'modos' y constreñirse con los contrarios²⁸.

²⁷ En *La República*, ed. cit., págs. 418-440, y en *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 112.

²⁸ Boecio, con marcado influjo pitagórico, se sirvió de la *tríada* para establecer tres géneros de música: la *mundana* (la que tiene lugar en el universo), la *humana* (la que influye sobre nuestro espíritu y razón) y la *instrumental* (producida por los instrumentos de música). Véase en la *Música mundana* su relación con los cuatro elementos y las estaciones, en *Sobre el fundamento de la música*, de Boecio, introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos Ló-

Asimismo, la metodología del *quadrivium*, se trasvasará a la pitagórica *Teología aritmética* de Nicómaco en la que se establecen relaciones especiales entre los cuatro primeros números y las *cuatro ciencias matemáticas*: la mónada preside a la aritmética, el 2 a la música, el 3 a la geometría y el 4 a la esférica [astronomía]²⁹. De esta *tetraktys* se bifurcarán otras regulando el tiempo y el espacio: cuatro son las estaciones del año, cuatro las edades de la vida, cuatro los elementos, cuatro las partes del alma...³⁰ La herencia pitagórica no se detiene.

El arte de la criptografía y el criptoanálisis deben al pitagorismo el *modo simbólico-expositivo* de su técnica. Pitágoras poseyó este lenguaje de la cultura oriental. El dominio de la lengua egipcia favoreció el uso de «las palabras en un sentido propio, por imitación, y en un sentido alegórico, por una especie de enigmas». Jámblico refiere cómo era el procedimiento pitagórico, en el cual «por medio de símbolos ocultaban las conversaciones y escritos que entre sí mantenían»³¹. Se hacía imprescindible estar iniciado en los códigos de este lenguaje para poder descifrarlo. Quienes escuchaban o leían a simple vista las palabras de Pitágoras les parecían *ridículas* al estar cifrado en su interior el auténtico significado.

pez, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Madrid, editorial Gredos, 2009, págs. 61, 76-77, 80-81, 83 y 117. Véase en el Libro II otras alusiones aplicadas al *quadrivium*, págs. 158-160.

²⁹ En *Études sur la littérature pythagoricienne*, ed. cit., pág. 195.

³⁰ Diógenes Laercio expuso que las edades eran «conmensuradas con las estaciones del año, a saber: la puericia con la primavera, la adolescencia con el estío, la juventud con el otoño y la senectud con el invierno», en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 103. Consúltese además *Études sur la littérature pythagoricienne*, ed. cit., pág. 255.

³¹ Porfirio distingue tres tipos de alfabetos en ella: el epistolográfico, jeroglífico y simbólico, en *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 31. Véase al respecto *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 83-84, y *Protréptico*, de Jámblico, introducción, traducción y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid, editorial Gredos, 2008, pág. 283.

La teoría pitagórica de que las «ideas son números» resurgirá con renovado valor en la época contemporánea. La capacidad de combinatoria de la *tetraktys*, donde el número dialoga con el universo, será el antecedente de la codificación de mensajes en la Segunda Guerra Mundial. La matemática es un lenguaje, y como las palabras, comunica. Pitágoras lo supo, y ese otro gran genio de las matemáticas, Alan Turing, a quien su patria jamás podrá agradecerle suficientemente el ejemplar servicio de su inteligencia en el derrocamiento del fascismo. Él, maestro de la decodificación, condenado después de la victoria por un extraño delito, ser homosexual.

3. ARMONÍA DE LAS ESFERAS

Crear fue ciencia en el pitagorismo. La cimática³², el empleo del sonido en la medicina, en el aura de los organismos vivos, se preludian en el universo musical pitagórico, la «armonía de las esferas».

El nacimiento de *harmonía* es relatado por la *Teogonía* de Hesíodo:

...A su vez, con Ares, perforador de escudos, Citerea concibió a los temibles Miedo y Terror, que ponen en confusión las compactas falanges de varones en la guerra sangrienta junto con Ares destructor de ciudades; y también a Harmonía, a quien el muy esforzado Cadmo hizo su esposa³³.

³² Ciencia que estudia la materia como fuente de sonido y la capacidad de éste para modelarla y transformarla.

³³ Su descendencia fue registrada unas páginas después: «Con Cadmo, Harmonía, hija de la dorada Afrodita, tuvo a Ino, Semele, Agave de hermosas mejillas, Autónoe, a la que desposó Aristeo de tupida cabellera, y a Polidoro en la bien coronada Tebas», en *Teogonía*, de

Esta es una concepción central en el pensamiento creador de Pitágoras para quien *todas las cosas existen por la armonía*. Los cronistas del pitagorismo consignaron el amplio espectro de esta categoría donde confluyen lo literario, científico y artístico:

...escuchaba la armonía del universo, porque comprendía la armonía universal de las esferas y de los astros que en ella se mueven, y que no la percibimos por la pequeñez de nuestra naturaleza.

La música, el alma, lo cósmico, *orquestran* la armonía de las esferas. Su horizonte es inmanente, sale al exterior para regresar al individuo en una contemplación trascendental del ser. La expansión galáctica de su mirada es un pretexto para internarse en lo humano sin abandonar el rigor experimental: «Pitágoras perfeccionó la ciencia sobre los fenómenos celestes y la definió con demostraciones completas aritméticas y geométricas»³⁴. El sistema heliocéntrico de Copérnico dimana de esta proyección. Simplicio, en el *Comentario del tratado aristotélico «Acerca del cielo»*, había documentado la creencia pitagórica de que la Tierra no se halla en el centro del espacio celeste. El impulsor de este juicio en el pitagorismo será Filolao³⁵.

Hesíodo, presentación de Albin Lesky, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, editorial Gredos, 2010, págs. 87 y 89.

³⁴ En *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 109; *Vida de Pitágoras*, ed. cit., págs. 41-42; y en *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 39.

³⁵ Véase *Fragments*, ed. cit., págs. 456-457. Aecio, II 7,7 nos revela que fue Filolao el autor de esta teoría, la cual se vincula a la *tetraktys*: «Filolao coloca al fuego en torno al centro del universo y la llama 'hogar del mundo', la 'casa de Zeus', 'madre de los dioses', 'altar, vínculo y medida de la naturaleza'. Hay además otro fuego que envuelve al universo en su periferia. Pero dice que el centro es por naturaleza primario

La estela de la armonía cósmica se dejó sentir, más allá de la astronomía, en el dominio del arte y la literatura. El propio Pitágoras incentivaría esa connotación lírica al llamar *pueblo de los sueños* a las almas congregadas en la Vía Láctea. Heráclito, con el característico brillo de su enunciación poética, abismado en la sideral fluencia pitagórica, divisó que «una armonía invisible es más intensa que otra visible»³⁶. El efecto de este contraste ha sido la causa de una meditación intemporal sobre cuál es el acorde mejor del universo para la melodía de nuestro espíritu.

Los pitagóricos gustaban reconocer al cosmos con el nombre de *gruta* o *cueva*. Platón secundó esta tradición en su obra con la imagen de la *caverna* en *La República*. Otro metafórico pasaje de esta obra aludirá, con el canto de las Sirenas, a la armonía de las esferas. La inmortal e indefectible inteligencia atribuida a estas ninfas nos recuerda las Sirenas homéricas que prometían saberlo todo³⁷. Más tarde, el *Timeo* o *de la naturaleza*, ese monumento de la imaginación platónica que nos complace calificarlo de *Biblia*

y que en torno a él danzan diez cuerpos divinos...», en *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., pág. 446.

³⁶ Empédocles había refrendado el orbe mítico-literario de lo armónico: «La tierra recibió amable, en sus anchos hornos, las dos octavas partes de Nestis resplandeciente y cuatro de Hefesto; y surgieron blancos huesos maravillosamente ensamblados por las ligaduras de Harmonía.» Incluso Filolao le concederá, en el escenario de la existencia, un papel protagonista: «...Los seres semejantes y de la misma clase no necesitan de armonía, pero preciso es que la armonía haya juntado a los desemejantes, de clase diferente y de orden desigual, si es que deben mantenerse en un universo ordenado», en *El antro de las ninfas de la Odisea*, de Porfirio, introducción, traducción y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado, Madrid, editorial Gredos, 2008, págs. 226 y 241. Consultense *Los presocráticos*, ed. cit., págs. 80 y 300; y *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., págs. 258, 396 y 428.

³⁷ Léase en el canto XII, en *Odisea*, de Homero, edición de José Luis Calvo, Madrid, ediciones Cátedra, 1991, pág. 226.

de la Grecia clásica, creará el mundo con una cadencia matemática en la que reconocemos también la huella de la armonía pitagórica. Algunos elementos participantes en la formación del alma, como el *término medio*, marcarían el pensamiento de otros herederos del pitagorismo, Aristóteles³⁸ y Cicerón. Éste, partidario como Platón y Aristóteles de que el alma gobierne al cuerpo, en *El sueño de Escipión* brinda su homenaje a la teoría pitagórica de la armonía de las esferas a través de las revelaciones que el Africano hace a Escipión:

Me había quedado estupefacto contemplando estas cosas, cuando volví en mí y pregunté: ¿Qué sonido es ese tan intenso y tan dulce que llena por completo mis oídos? Me explicó aquél: 'Se trata del producido por el impulso y movimiento de las propias esferas, que lo hacen en intervalos desiguales, pero no obstante, proporcionales; al combinar los sonidos graves con los agudos de manera equilibrada consiguen sinfonías distintas con regularidad'...³⁹

³⁸ En *La República*, ed. cit., págs. 597-598; y en *Obras completas*, de Platón, ed. cit., pág. 1137. Aristóteles fue crítico con esta teoría: «Los hay, en efecto, que dicen que el alma es una armonía puesto que —añaden— la armonía es mezcla y combinación de contrarios y el cuerpo resulta de la combinación de contrarios», en *Acerca del alma*, ed. cit., pág. 152. Boecio estuvo entre los que se opusieron a este punto de vista de Aristóteles: «¿Cómo puede, en efecto, ser que tan veloz maquinaria del cielo se mueva en una carrera callada y silenciosa? Aunque a nuestros oídos dicho sonido no llega, lo cual necesariamente así sucede por múltiples causas; no podrá, sin embargo, un movimiento tan velocísimo de cuerpos así de grandes no suscitar en absoluto ningunos sonidos», en *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., págs. 78-79.

³⁹ El despliegue de este extenso parlamento nos muestra que Cicerón, a diferencia de Aristóteles, apoyó la armonía de las esferas: «Los hombres cultos, al imitar todo esto con sus instrumentos de cuerdas y con sus cantos, consiguieron abrirse la puerta de retorno a este lugar, lo

La fascinación por este tema reaparecerá en Macrobio asociado al alma humana y en Quintiliano a la importancia de la música en el adiestramiento de un orador⁴⁰. Esto nos indica la presencia en la armonía de las esferas de otras vertientes acopladas a ella, que como sucede en lo armónico, se ajustan y combinan en su composición.

mismo que aquellos otros que con sus portentosas inteligencias cultivaron durante su vida humana los estudios divinos. Cuando los oídos humanos se llenaron de este sonido, ensordecieron... el sonido éste del que estamos hablando, el procedente de la rapidísima revolución de todo el Universo, es tan grande que los oídos humanos no pueden percibirlo, de la misma manera que no podéis contemplar fijamente el sol de frente, pues la intensidad de sus rayos sobrepasa vuestra capacidad de percepción», en *La República y Las Leyes*, de Marco Tulio Cicerón, edición de Juan María Núñez González, Madrid, ediciones Akal, 1989, págs. 144, 180-181.

⁴⁰ Macrobio afirmó que «Pitágoras fue el primero de todos los griegos en concebir esta idea» planteando «la necesidad de una armonía musical, la cual, siendo innata en el alma desde el origen, la propia alma la entremezcló con el movimiento provocado por ella misma» de ahí que fuera «normal, pues, que la música cautive a todo ser viviente, puesto que el alma celeste que anima el universo se originó a partir de la música», en *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón*, de Macrobio, introducción, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, editorial Gredos, 2006, véase el Libro II, págs. 324, 336 y 342. Quintiliano, al abordar la relación de la voz, las especies del número en la música y la oratoria, había convenido en que «por lo que mira a los filósofos, no cabe duda que la cultivaron, habiendo Pitágoras y sus discípulos publicado una opinión, sin duda de tiempo inmemorial; es a saber, que el mundo había sido fabricado al son de la música, el que después imitó la lira. Y no contentos con aquella concordia de cosas desemejantes, que llaman *armonía*, vinieron a poner consonancia aun en los movimientos del cielo», en *Instituciones oratorias*, por M. Fabio Quintiliano, traducción directa del latín por los padres de las escuelas Pías Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, S. A., tomo I, 1942. Véase el Libro primero *Sobre la música y sus alabanzas*, págs. 67-68.

3.1. *Armonía («Harmonía») o concordancia: nosotros*

El lenguaje universal por excelencia, generador de *imagen*, sin necesidad de traducción, es la música, expresión de la armonía. Platón destaca su sentido edificante, de anagnórisis con el ser:

...Al haber contemplado los movimientos periódicos que en el cielo tiene la inteligencia, haremos nosotros uso de ellos, trasladándolos a los movimientos de nuestro propio pensamiento, que son de la misma naturaleza, si bien turbados o enturbiados, mientras que los movimientos celestes no saben de nada que los turbe.

La armonía de las esferas significa un retorno a la unidad creadora del individuo y el mundo. Somos música, parece decirnos Platón, pero una música en construcción que necesita pasar del caos al orden para poder realizarse, hacer la obra a través de la unidad de contrarios:

...las Musas nos la han dado como un aliado de nuestra alma, ya que ella intenta llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos, que en nosotros se han desafinado⁴¹.

Cicerón, en *Disputaciones tusculanas*, siguiendo al pitagórico Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, parece querer descu-

⁴¹ En *Obras completas*, de Platón, ed. cit., págs. 1145-1146. Así como en *Fedón o del alma* Platón analiza la creencia de que «...la armonía es algo compuesto, y el alma una armonía constituida por los elementos que hay en tensión en el cuerpo...», en *La República* diserta sobre la aplicación de los descubrimientos de la armonía pitagórica en la sociedad y su constitución, ob. cit., pág. 635, y en *La República*, ed. cit., págs. 461-465.

brir por qué esta situación ocurre al identificar el alma con la *tensión del cuerpo*:

...semejante a la que en el canto y los instrumentos de cuerda se denomina *harmonía*, de manera que, según la naturaleza y conformación del cuerpo en su totalidad, se producirían vibraciones diversas, semejantes a los sonidos en el canto⁴².

El Pseudo Plutarco se adhiere a esta artística interpretación de la existencia:

...la música, la más allegada al alma, en tanto que es una armonía producto de la mezcla de diferentes principios, y que tensa con sus melodías y ritmos lo que se encuentra relajado en el alma y relaja lo excesivamente tenso...⁴³

La progresiva incorporación de la armonía de las esferas en el conocimiento de lo humano induce a presentir en ella una dimensión ética y psicológica. Varias sensibilidades abonarán esta senda desde entonces hasta nuestros días.

Sexto Empírico, al invocar las doctrinas de los pitagóricos, reaviva la proposición musical-vitalista de que el mundo y los seres vivos son regidos por lo armónico. Ptolomeo, consagrado a probar las verdades científicas de la música, llega a la misma conclusión:

lo armónico existe en todas las cosas, y corresponde a las naturalezas más perfectas, pero se observa mayormente en las almas humanas y en los movimientos celestes⁴⁴.

⁴² En *Disputaciones tusculanas*, de Cicerón, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González, Madrid, editorial Gredos, 2005, págs. 122-123.

⁴³ Véase *Sobre la vida y poesía de Homero*, ed. cit., pág. 137.

⁴⁴ En *Armónicas*, de Claudio Ptolomeo, traducción y notas Demetrio Santos Santos, Málaga, edición Miguel Gómez Peña, S. L., 1999.

El *Protréptico* de Jámblico es partícipe de estas ideas al hablar del acoplamiento en nosotros de la *armonía del cuerpo* y la *sinfonía del alma*, realidad que Boecio suscribirá:

...la música está por naturaleza conjuntada de tal manera que, ni siquiera aunque queramos, podemos estar privados de ella. Por lo cual, hay que tensar la fuerza de la mente para que eso que por naturaleza es innato pueda también ser dominado una vez aprehendido por la ciencia⁴⁵.

Schopenhauer será el depositario en nuestra época de ese caudal de la armonía de las esferas en la exégesis musical, convencido de que «podríamos igualmente llamar al mundo música hecha cuerpo»⁴⁶. Nietzsche, con platónico fervor, interroga contestando «¿y qué es el hombre sino una disonancia hecha carne?» Pero el espíritu socrático que siempre habitó en él, a pesar del propio Nietzsche, le susurraba otras respuestas, «la música es la verdadera 'Idea' del mundo».

3.2. Razón y sentimiento

Platón en *La República* reflejó la complicidad de la *armonía* con otros campos del saber. La cosmografía, la política, la ética, entran en *concierto* con sus características en el

Véase Libro III, capítulo 4, pág. 151. Consúltese también *Contra los profesores*, ed. cit., pág. 191.

⁴⁵ Véase *Protréptico*, ed. cit., pág. 215; y *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., pág. 75. Aristides Quintiliano será rotundo: «Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música», en *Sobre la música*, ed. cit., pág. 119.

⁴⁶ En *El mundo como voluntad y representación I*, de Arthur Schopenhauer, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid, editorial Trotta, 2004, pág. 319. Acerca de Nietzsche consúltese: *El origen de la tragedia*, ed. cit., págs. 127 y 142.

logro de una educación ideal que modele el carácter para la modulación del espíritu. Todas estas disciplinas resultan complementarias de la dualidad de lo armónico en la fragua de la conciencia. La percepción sensitiva se torna intelectual en este magisterio:

...así como los ojos han sido constituidos para la astronomía, del mismo modo los oídos lo han sido con miras al movimiento armónico y estas ciencias son como hermanas entre sí, según dicen los pitagóricos...⁴⁷

Esta conjunción de lo fisiológico y el cosmos, teniendo de base la armonía, atrae la concurrencia activa de la música en la formación de la personalidad. Sentidos, ciencia y música traslucen un *logos* y un *pathos* en Platón que diseñan las coordenadas de futuras investigaciones. Ptolomeo circunscribirá esos nexos al oído y la razón en su estudio de las proporciones y números de las consonancias:

Los dos criterios de la Armónica son el oído y la razón. Pero de modo distinto, esto es, cada uno en su especie. Porque el oído opera materialmente (en lo físico) y

⁴⁷ Véase *La República*, ed. cit., pág. 436. Idéntico discernimiento encontramos en *Sobre la música* del Pseudo Plutarco: «Además, de las sensaciones que se producen en nuestro cuerpo a través de la armonía, unas, la vista y el oído, son celestiales y divinas, pues con la ayuda de la divinidad hacen nacer en los hombres la sensación y muestran la armonía con el sonido y la luz; las otras, que las acompañan, como sensaciones, están constituidas según la armonía. Tampoco éstas pueden cumplir todo su cometido sin la armonía y aunque son inferiores a aquéllas, no son diferentes de ellas, pues aquéllas, al aparecer en nuestros cuerpos con la presencia de la divinidad, tienen lógicamente una naturaleza poderosa y nobles», en *Sobre la música*, de Pseudo Plutarco, introducciones, traducciones y notas de José García López y Alicia Morales Ortiz, Madrid, editorial Gredos, 2004, págs. 96-97.

en la sensación, mientras que la razón lo hace según la forma y la causa (de la alteración)⁴⁸.

Los componentes sinusoidales de la onda periódica tributan un símil artístico: la música encarna la racionalidad y el sentimiento que anima la inteligencia creadora en el universo.

Porfirio, en *Sobre la abstinencia*, se apropia de la imagen ciceroniana del alma-cuerpo como *instrumento musical*, a fin de resaltar el ascendiente de la *pasión* en el panorama de la existencia:

...el hombre precavido y que está al acecho de los encantos de la naturaleza, que examina la naturaleza del cuerpo y, conoce que éste se encuentra ensamblado, como un instrumento musical, a las potencias del alma, sabe que la pasión está presta a hacer oír su voz, lo queramos o no, al ser golpeado el cuerpo por elementos de fuera y llegar la percusión a la percepción sensible⁴⁹.

Se nos previene de este modo que el lenguaje del sonido, la música, es psicología.

En el pitagorismo ya se insinuaba la correlación entre sentido y razón, los cuales devendrían con Ptolomeo y Boecio en *instrumentos de la facultad armónica*:

...los pitagóricos se dejan llevar por una especie de ruta intermedia; pues ni entregan todo juicio a los oídos, y

⁴⁸ En *Armónicas*, ed. cit. Consúltase el Libro I capítulo 1 *Sobre los criterios en Armónica*, pág. 16. La *armónica* designa «la facultad que sopesa mediante el sentido y la razón las diferencias entre los sonidos agudos y graves», en *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., pág. 345.

⁴⁹ Consúltase *Sobre la abstinencia*, de Porfirio, traducción, introducción y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid, editorial Gredos, 1984, pág. 70.

ciertas cosas, sin embargo, no son exploradas por ellos sino con los oídos... Pues, aunque los valores de casi todas las artes y de la propia vida sean producto de una ocasional actuación de los sentidos, no hay, sin embargo, en ellos ningún juicio cierto, ninguna comprensión de la verdad, si el arbitrio de la razón se aleja⁵⁰.

Esa dualidad otorga a la melodía una idiosincrasia prenatal. En su realización, matemática y emoción provocan un idioma unánime. Entendemos antes de saber por medio de la música. Somos al unísono con ella. La unidad de razón y sentido, la *tetraktys*, representa su *logos*.

El tiempo de la música crea espacio. En ella la sensación es imagen, el sentimiento memoria. Sentir es una forma de pensar.

3.3. La «armonía de las esferas» en la «tetraktys»

La *tetraktys* simbolizaba, según el oráculo de Delfos, «la armonía por excelencia». La relación del Uno y las partes en su estructura, lo dual, le confieren una validez universal en la intelección de lo armónico en el mundo.

Epinomis o el filósofo, al describir la correspondencia entre el ser y el cosmos, aludía a la *tetraktys* sin mencionarla:

...cuando el universo, durante varias noches y varios días, ha ido presentando sin cesar estos mismos espectáculos, no ha dejado tampoco jamás de enseñar a los hombres el uno y el dos, hasta que el espíritu más obtuso incluso aprendió a contar satisfactoriamente. Pues que también

⁵⁰ En *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., págs. 95-96. Boecio, en el ámbito de los pitagóricos, refiere que «el sentido, en efecto, da en cierto modo una especie de semillas del conocimiento, la razón, en cambio, las lleva a término», ob. cit., pág. 349.

existe el tres, el cuatro y lo múltiple, todos y cada uno de nosotros lo advertirá viendo estos cuerpos celestes.

El texto acaba con una exhortación a la unidad. ¿Era este un mensaje más en clave sobre la apremiante función de la *tetraktys* en la comprensión del universo? Parece alertarnos de que quien desee la sabiduría no podrá alcanzarla si desatiende la afinidad en la naturaleza:

...es preciso que toda figura, todo sistema numérico, toda combinación armónica y, en fin, el concierto de las revoluciones siderales todas, manifiesten su unidad a quien estudia metódicamente estas cosas, y esta unidad se hará manifiesta, lo repito, si uno aprende de manera correcta, con los ojos siempre fijos en la unidad; pues, en tal caso, la reflexión comprobará cómo hay un vínculo único que une entre sí todos los fenómenos...⁵¹

La unión es alegoría de lo armonioso. La concordancia, una de las propiedades de la manifestación de la música, se intuye tras estas palabras. El pitagorismo incitaba esta teoría persuadido de que la música entraña *el estudio del número en movimiento* y la astronomía *el estudio del espacio en movimiento*. Aristóteles explicaba:

...veían en los números las propiedades y proporciones de las armonías musicales; puesto que las demás cosas en su naturaleza toda parecían asemejarse a los números, y los números parecían lo primero de toda la naturaleza, supusieron que los elementos de los números son elementos de todas las cosas que son, y que el firmamento entero es armonía y número⁵²,

⁵¹ En *Obras completas*, de Platón, ed. cit. Consúltese *Epinomis o el filósofo*, págs. 1530 y 1540.

⁵² Consúltese *Metafísica*, ed. cit., pág. 89. Véase sobre el movimiento de los cuerpos celestes el Libro XII, pág. 489.

De ahí que los pitagóricos asuman la música como si fuera un teorema para *la comprensión del todo*, cuyo axioma infiere a la *tetraktys* y la armonía de las esferas.

Alejandro de Afrodiasias esclarece cómo el mundo es música en Pitágoras:

Afirmaban también [los pitagóricos] que el cielo en su totalidad estaba compuesto en concordancia con una escala musical determinada... porque se compone de números y de acuerdo con el número y los intervalos musicales.

Los cuatro primeros números enteros de la *tetraktys* forman los intervalos de octava, quinta y cuarta de la escala musical:

...al ver que los intervalos musicales (*harmoniai*) están compuestos de acuerdo con un número determinado, afirmaban que los números eran principios de éstos. Pues la octava consiste en una proporción doble (2:1), la quinta en una proporción de uno y medio a uno (3:2) y la cuarta en una proporción de uno y un tercio a uno (4:3)⁵³.

Al ser la música un arte temporal, el estar constituido el espacio por la escala, y cifrarse ésta en el cuaternario, el pitagorismo comunicaba sigilosamente la omnisciencia de la *tetraktys*. La naturaleza hecha música convierte nuestras vidas en melodía:

⁵³ En *Fragmentos*, ed. cit., pág. 452. Esta referencia reaparece en la obra de Sexto Empírico, *Contra los profesores*, ed. cit., págs. 191-192. Sobre los experimentos que condujeron a Pitágoras al descubrimiento de la octava, la quinta y la cuarta véase *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 90-92; y *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., págs. 97-98.

...no puede dudarse de que el estado de nuestra alma y de nuestro cuerpo parece que está configurado en cierto modo a base de las mismas proporciones con las que la posterior disertación mostrará que están conjuntadas y acopladas las 'modulaciones armónicas'⁵⁴.

En ese tiempo de la música somos el espacio, la armonía de las esferas.

4. LA TETRAKTYS Y LA KÁBALA

Más allá de la nomenclatura musical pitagórica⁵⁵, la Kábala se vale de la concepción del número de Pitágoras de que a través de él se puede conocer el mundo. En su significado ontológico de lo numérico, o en su voluntad de fusionar el espíritu cabalístico y la vida, sentimos la huella del pitagorismo, cuya filosofía preconizaba la unificación del

⁵⁴ Véase *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., pág. 73. El interés creciente por este tema, y su influencia en el arte y la ciencia puede apreciarse en el volumen: *Armonía de las esferas*, introducción y edición Joscelyn Godwin, traducción María Tabuyo y Agustín López, Girona, ediciones Atalanta, 2009.

⁵⁵ El *Zohar* emplea en múltiples pasajes una terminología característica de lo musical: «...Porque cuando examina El Santo, Bendito Sea, para juzgar, al comienzo examina el grado de lo Alto para ver si ha sido dañado, y después el grado de lo bajo», en *El Zohar*, traducción Proyecto Amós, Barcelona, ediciones Obelisco, volumen III, 2007, pág. 110. Obviamente «lo Alto» y «lo bajo» posee aquí sentidos diferentes, pero es inevitable no pensar metafóricamente en el referente armónico. Boecio al tratar del sonido en la *música mundana* indica: «...En efecto, unos se deslizan más altos; otros, más bajos, y todos dan vueltas con tan igual impulso, que a través de sus dispares desigualdades se traza un orden reglado de los recorridos», en *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., pág. 79. Véase a manera de ejemplo, además del Libro I, el epígrafe *Qué voces son aptas para la «armonía»* en el Libro V, ob. cit., pág. 352.

conocimiento con lo vital. Así como la *tetraktys* se concibe entorno al Uno, el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, la obra más importante del cabalismo, contempla el *Todo* en la unidad⁵⁶. En él transcurre la semejanza-diferencia con la dialéctica inherente a los complementarios del *cuaternario*. Las *sephirot* —mediadores entre el *Ser infinito* y la *creación*— son diez⁵⁷ como en la *tetraktys*, y sugieren un vínculo *sagrado* entre el «principio masculino o activo» (Sabiduría) y el «principio femenino o pasivo» (Inteligencia)⁵⁸. Lo dual deriva asimismo en lo ternario. La Kábala incluye tres órdenes del mundo —astral, natural y divino— y en ella las *sephirot* se articulan por tríadas: Corona-Sabiduría-Inteligencia, Amor-Justicia-Belleza, Triunfo-Esplendor-Fundación. El cuatro está presente en los *cuatro mundos cabalísticos*: el mundo de la emanación, el mundo de la creación, el mundo de la formación y el mundo de la acción. Finalmente, el número diez poseerá en la Kábala la tras-

⁵⁶ La mística cabalística fundamenta: «...El Santo, Bendito Sea, y Su Nombre son Uno, tal como está escrito: "El Eterno será Uno y Su Nombre Uno" (Zacarías 14:9). Es decir, El Nombre y Él son Uno», en *El Zohar*, traducción Proyecto Amós, Barcelona, ediciones Obelisco, volumen IV, 2008, pág. 253.

⁵⁷ Estas diez emanaciones «latentes en el *En-sof* (Infinito)», según el *Sefer Yesirá*, son: El 1 Corona, el 2 Sabiduría, el 3 Inteligencia, el 4 Amor (también Gracia, o Clemencia), el 5 Justicia (también Juicio, o Rigor), el 6 Belleza (o Misericordia), el 7 Triunfo (o Victoria), el 8 Esplendor (o Gloria), el 9 Fundación (o Fundamento) y el 10 Reino (o Realeza).

⁵⁸ Lo masculino y femenino son metáforas visibles de la unidad de contrarios en la Kábala: «...»Que andaba —*mithalej*— en el jardín en dirección hacia el anochecer" (Génesis 3:8), lo cual alude a que el aspecto masculino inferior anda y se reviste en el Maljut, el aspecto femenino inferior, denominado Gran Edén, y asociado también en el Árbol del conocimiento del bien y del mal, y éste es el Árbol del cual comió el Primer Hombre», en *El Zohar*, traducción Proyecto Amós, Barcelona, ediciones Obelisco, volumen III, 2007, pág. 114.

cidental simbología pitagórica. Rabí Eliezer difunde en *El Zohar*:

...yo veo que esa Luz primordial que fue utilizada durante los primeros seis días de la creación, que sus desplazamientos y descensos se encuentran en el misterio del diez⁵⁹.

Las diez *sephirot* forman el *árbol sephirótico* construido alrededor de la Belleza, y modelan al *Hombre Celeste* nombrado *Adam Kadmon*⁶⁰. Su condición humana y cósmica parece una analogía del ser y el universo pitagórico en la «armonía de las esferas». Esa dualidad integrada en el *Hombre Celeste* afianzará en la Kábala la expresión de lo divino y la posibilidad de su traducción por lo humano.

En el lenguaje cabalístico alternan dos tríadas. *Sefar* (el número)⁶¹ / *sippur* (la palabra) / *sefer* (la letra) y *miutá* / *michtav* / *mashhav* «pronunciación, escritura y pensamiento» son las claves significantes de sus enseñanzas. En esta nueva dimensión, el influjo del pitagorismo se constata por la combinación de cifras y vocablos en la elaboración de los mensajes. Al igual que en Pitágoras, en la Kábala los números y las palabras son símbolos de la realidad que contribuyen a su nominación y desciframiento. La *guematria* (o Gematría), el *notarikon* y la *temourah* (o Temurá) son métodos empleados para este fin. La *guematria*, partiendo del valor numérico de las letras hebreas, promueve asociaciones entre diferentes palabras con el afán de hallar secretos significados si se obtiene una suma idéntica; el *notarikon* busca en una

⁵⁹ Ob. cit. Véase en el volumen IV, pág. 252.

⁶⁰ Otros nombres cabalísticos del *Hombre Celeste* son el «hombre primigenio» u «hombre arquetípico».

⁶¹ *Sefar* es además del número «la base de la armonía y el orden superior de las cosas».

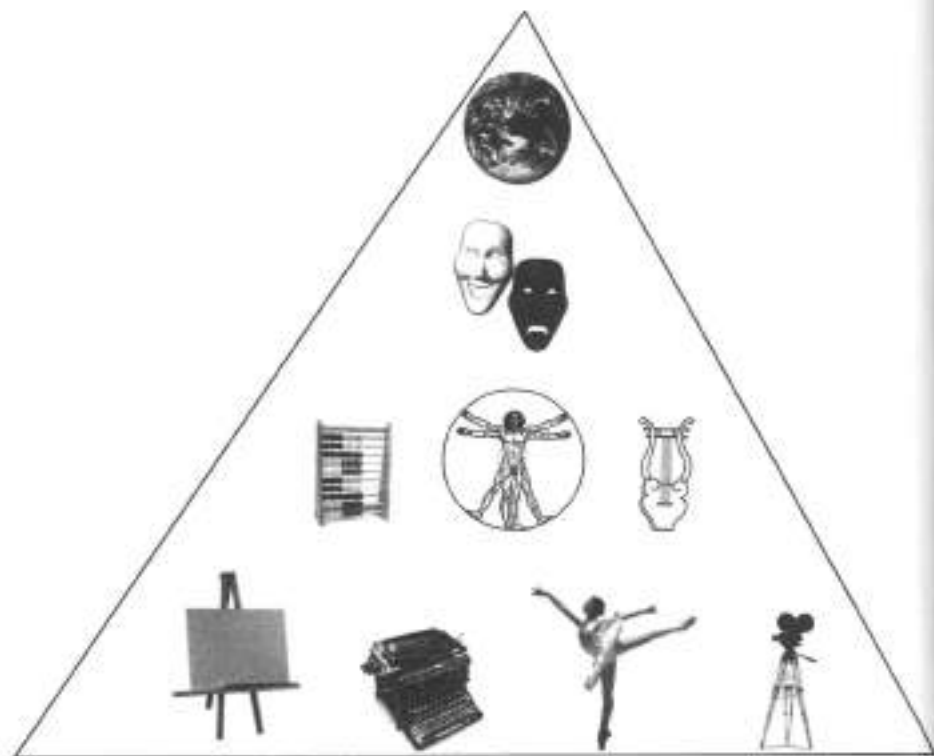
palabra —ayudada de sus letras iniciales o terminaciones— otros vocablos distintos como si fuera un monograma de frases completas; y la *temourah* se encarga de variar la posición de las letras en un mismo término con miras a revelar sentidos ocultos. Esta *ciencia de las letras* la encontraremos en la *estructura órfica* como una ciencia de las formas, donde el juego de números engendra juegos de palabras. Semejante a la tríada estructural principio-medio-fin⁶², en la Kábala los cambios en el orden de las letras nos remiten a la posibilidad de dar mensajes con la estructura y crear significados por su ordenamiento. De esta manera, la aplicación de la numerología al lenguaje permite modificar el texto, su situación dentro del discurso, y transferirnos desconocidas posibilidades expresivas.

El *Sefer Yetsirá* (*Libro de la Formación* o *Libro de la Creación*) transmite que Dios creó el mundo «por treinta y dos caminos misteriosos de sabiduría» y «bajo tres formas: en la escritura, el número y la palabra». Los 32 caminos los originan las 22 letras del alfabeto sagrado y las diez *sephirot*. Si practicamos un método pitagórico-cabalístico descubrimos sorprendentemente que nos mantenemos dentro de la *tetraktys*: 22 senderos, $2 + 2 = 4$; las 10 *sephirot* $1 + 0 = 1$, el retorno a la unidad en el *cuaternario*. Y la suma $4 + 1$ añade el número que en el pitagorismo representa la circularidad, el 5⁶³. ¿Este hallazgo debemos entenderlo como una casualidad? Creemos que no. La función semántica-decodificadora del número pitagórico en la palabra que hereda la Kábala, el ilimitado montaje compositivo que se nos desvela en la *estructura órfica* en sintonía con la naturaleza de las *sephi-*

⁶² Consúltense en este libro el capítulo IV *Retorno al origen: la estructura órfica*.

⁶³ Véase en este libro el capítulo V *Fin del principio*. Este punto de vista que establecemos se reafirma si sumamos el número de los «32 caminos»: $3 + 2 = 5$.

rots, las cuales no poseen ni principio ni fin y pueden ser combinadas e intercambiadas infinitamente, muestran en sus cimientos no el azar, sino una ley objetiva de la creación. La *tetraktys* en el arte y la literatura lo demuestra.



CAPÍTULO III

La *tetraktys* en el arte y la literatura

En la ciencia y la cultura coexisten lo ordenado-racional y lo instintivo-ingobernable no bajo la apariencia de una solución, sino lo que es más importante, con la forma enigmática de la naturaleza de lo creativo, donde cualquier respuesta a una interrogante no es unívoca ni unidimensional. Hay tanta racionalidad e irracionalidad en las matemáticas como en el arte y la literatura. Nos llevaría muy lejos demostrar este hecho que obviamente no se circunscribe a la dualidad mítica Apolo-Dioniso. Euclides había vaticinado que «no hay camino real que lleve a las matemáticas». Esta frase nos inspira una ecuación que es todo un tratado para la creatividad: Matemática e imaginación = *poiesis*. La ciencia puede ocasionar lo estético. ¿No fue el *Timeo* de Platón uno de los primeros intentos conocidos de *Creación* con la belleza de las matemáticas y la *Poética* aristotélica de *recreación* desde la ciencia del arte?

Dos obras distanciadas de lo artístico en su objeto de estudio iluminan el ámbito del arte: la *Física* y la *Metafísica* de Aristóteles. Con ellas verificará «una cierta similitud

entre la necesidad en las matemáticas y la necesidad en las cosas generadas conforme a naturaleza». Aquí late la unidad vital ponderada en la *tetraktys* —principio fundacional e integrador de todo—, la razón del talento —la *necesidad* de invención— y el impulso de la creación —la *generación* de la obra de arte—. Pero la ciencia es también lo metacientífico:

...yerran quienes afirman que las ciencias matemáticas no dicen nada acerca de la Belleza o de la Bondad... las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo¹.

Esa idea de lo bello estructural nos permitirá entender la *estructura órfica* como una arquitectura de sentidos.

Proclo destacó en las ciencias exactas otro atributo emblemático del arte, la facultad de suministrar placer². Esta observación subraya en las matemáticas la imaginiería poético-genesiaca de la *tetraktys* al compartir términos y categorías del discurso creador. El número centraliza y esparce el poder persuasivo de lo aritmético al ser capaz de producir deleite y sugerir, compartiendo la retórica de la literatura y el arte, un contexto estético. La expresión en las matemáti-

¹ En *Física*, ed. cit., pág. 169; y *Metafísica*, ed. cit., pág. 514.

² Proclo en el *Comentario del libro I de los 'Elementos' de Euclides* planteó: «Una muestra de que la ciencia matemática es deseable por sí misma para quienes la cultivan, como también dice Aristóteles en algún lugar, es que, aunque no se les asigne ninguna recompensa a sus estudiosos, en poco tiempo éstos logran un gran avance en la ciencia de las matemáticas. También es prueba de esto el hecho de que todos cuantos han experimentado, aunque sea un poco, su utilidad se demoren con gusto en ellas y deseen dedicarle su atención abandonando sus demás quehaceres. Así pues, los que desprecian el conocimiento de las matemáticas se quedan sin degustar los placeres que hay en ellas», en *Fragments*, ed. cit., pág. 154.

cas es en sí misma un lenguaje artístico-literario. Las denominaciones «número real», «número imaginario», «número mágico» nos transportan al mundo del cine y la novela; los «número inverso», «número mixto», «número congruente», «número aleatorio», guían nuestra mente en cómo se organiza la historia; los «número simple», «número complejo», «número positivo», «número negativo», «números amigos», «número irracional», «número racional»³, «número natural», «número sordo», «número perfecto», «números característicos» parecen escenificar la psicología de los personajes; y los «número plano», «número quebrado», «número trascendente» aparentan ofrecernos el estilo de construcción dramática. Ante la posible turbación por la avalancha de una espiritualidad numérica podemos sortear el sobresalto con Nietzsche:

...Lo que no es comprensible para mí, no es necesariamente lo incomprensible. Quizá haya un límite de la sabiduría de donde esté desterrada la lógica. Quizá sea el arte un correlativo, un suplemento obligatorio de la ciencia⁴.

³ Estos conceptos formaron parte igualmente de la música. Aristóteles había matizado: «Es necesario, en este punto, no equivocarse por desconocer en qué sentido se usan los términos 'racional' e 'irracional' en la teoría rítmica. Del mismo modo que al tratar los elementos interválicos se consideró, por un lado, 'melódicamente racional' al que es, antes que nada, melódico, y posee una extensión comprensible —sea como las consonancias y el tono, o como los intervalos conmensurables con éstos—, y, por otro lado, el que es 'solo racional' por estar expresado en razones numéricas pero es ajeno a la melodía, también en el ritmo se puede esperar que lo racional y lo irracional sean así», en *Rítmica*, de Aristóteles de Tarento, introducciones, traducciones y notas Josefa Urrea Méndez, Francisco Javier Pérez Cartagena y Pedro Redondo Reyes, Madrid, editorial Gredos, 2009, págs. 349-350.

⁴ Véase *El origen de la tragedia*, ed. cit., pág. 89.

Esa fabulación de lo científico tiene en la *tetraktys* su sistema.

La técnica del número responde en el *cuaternario*, con siglos de antelación, la petición del *Protréptico* de «una ciencia tal en la que a la vez coincida la creación, el saber y el uso de aquello que se elabora»⁵. Modelo e imagen, la *tetraktys*, constituye una *poética*, la génesis de la estructura del pensamiento creador. La existencia en su interior de la unidad, lo dual y la tríada estructural (introducción-desarrollo-desenlace) fundamentan su objetividad clásica y universal para la construcción de la historia de una obra de arte.

1. EL UNO

El simbolizar la *tetraktys* la *fuerza de la naturaleza*, la unidad del todo y las partes, permitirá su asignación en el arte como *parte* de ese Todo⁶. El Uno, estéticamente, remite en lo externo a la globalidad de la obra artística y en lo interno a la unidad de acción. Su alcance no se limita a la historia, siendo punto de partida en la creación de personajes. Diógenes de Apolonia había señalado que «todos los seres no son sino diversificaciones de uno y el mismo, y que todos son ese uno y el mismo». Somos un yo planetario. Vivimos en el mundo, pero el mundo también está en nosotros. El artista al diseñar a sus protagonistas y antagonistas se impregna de las vivencias de las personas que

⁵ Consultese *Protréptico*, ed. cit., pág. 209.

⁶ Aristóteles había deliberado cómo «de algún modo lo universal está presente en lo particular» y por qué «aun existiendo las partes, nada impide que no exista el todo», en *Física*, ed. cit., pág. 405; y en *Tratados de lógica* (I), de Aristóteles, introducción, traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín, Madrid, editorial Gredos, 2010, pág. 257. Véase la unidad que establece entre microcosmos y macrocosmos, en *Física*, ed. cit., pág. 431.

le rodean, pero no puede renunciar a su realidad como motivo de los tipos psicológicos que desarrolla. El ser conscientes de la vida y autoconscientes de nuestros actos es la vía de manifestar en la obra la vitalidad de la existencia. Conocerse uno mismo desvela la mismidad del otro. Demócrito había sentenciado: «El hombre: mundo en pequeño»⁷. La *armonía de las esferas* se aviene con este planteamiento. Lo universal es una manera de ser nosotros mismos.

En el frontispicio del templo de Apolo en Delfos se leía «Conócete a ti mismo»⁸. El Oráculo delfico fundó el origen de la sabiduría desde esta verdad, y según Jámblico, el Oráculo de Delfos era la *tetraktys*. El ser ella —fuente de la creación— la causa del conocimiento, representa una de las metáforas más significativas de la cultura. Desde entonces el auténtico creador se definirá en la acción de una ley general: la verdad se conoce haciendo, creando. De aquí procede la experimentación científica y artística, su unidad, crear es conocer. ¿No son la ciencia, el arte, la verdad, un acto de invención?

Heráclito eternizó el optimismo: «En la mano de todo hombre está conocerse». Ese Uno, el ser humano, autor de la caracterología de su *todo*: persona, personaje e historia.

2. El Dos

La *triada* persona-personaje-historia evoluciona en lo dual. La dualidad engloba dramáticamente en la *tetraktys* el principio y el final de la obra, la tensión-distensión en el desarrollo del ritmo de la acción dramática, y la armonía en

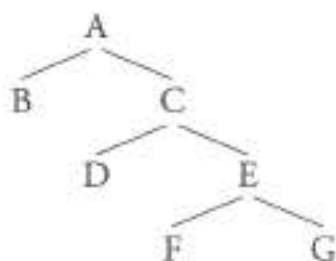
⁷ En *Los presocráticos*, ed. cit., págs. 333 y 354.

⁸ «Conocerse a sí mismo» era frase atribuida a Quilón de Esparta, uno de los Siete Sabios.

la unidad de contrarios. Esa oposición fue esbozada en la pitagórica *Tabla de los opuestos*⁹ con una serie de complementarios transferibles a la creación. El emplazamiento en ella del límite y lo ilimitado, la unidad-pluralidad, lo derecho-izquierdo tienen una esencial validez en la estructura de la obra de arte.

En *El sofista o del ser* Platón expone un estilo de pensar articulado por la bifurcación del razonamiento. Del argumento de una idea se separan dos variantes que se dividen sucesivamente al escindirse la parte derecha resultante, lo que provoca la siguiente distribución:

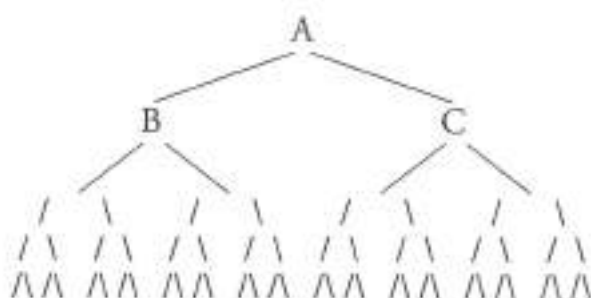
GRÁFICO 2



En esta *doble forma* percibimos la influencia de lo dual en la *tetraktys*. Sin embargo, su imagen nos inspira otra perspectiva de representación en el discurso artístico donde la unidad y la pluralidad, el límite y lo ilimitado se identifican con la obra abierta. A diferencia de la propuesta platónica, la nuestra incluye no solo las dos fracciones originadas, sino también las infinitas posibilidades de ramificación de sus partes, deseando expresar así la interpretación *abierta* que potencia el lenguaje y la obra de arte:

⁹ Véase en este libro el capítulo II *Tradición e inspiración: la «tetraktys»*.

GRÁFICO 3



Este nuevo ordenamiento pretende explicar la complejidad de los personajes y de la historia construida o servir de referente en el proceso inicial de creación de los caracteres y estructura de una obra al explorar en la trama las diversas opciones y vías de realizarla. El artista dispone de este modo de un método orgánico para la proyección de la forma, el conflicto (equilibrio-ruptura) y contraste de los personajes.

La alusión al reposo y al movimiento en la *Tabla de los opuestos* concuerda en el drama con el tratamiento de la acción, el montaje y la actuación. El sistema stanislavskiano basará algunas de sus enseñanzas en la innovadora asimilación escénica del *reposo en movimiento*:

La acción escénica no reside en la circunstancia de que el intérprete tenga que caminar, moverse o gesticular en el escenario. La acción no consiste en el movimiento de los brazos, las piernas y el resto del cuerpo, sino en la acción interior del alma, en sus anhelos. Por lo tanto convengamos ahora, de una vez y para siempre, en que bajo el término 'acción' se denota no la representación actoral, no lo *exterior*, sino lo *interior*; no la acción *física*, sino la del *alma*¹⁰.

¹⁰ En *Diccionario del actor*, de Iván González Cruz, Valencia, editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, tomo I, 2009. Consultar

La parábola dramática, el ritmo, la progresión hacia el clímax en el desenlace, están prefigurados en lo recto y lo curvo pitagórico, igual que el contrapunto de la luz y la oscuridad de la *Tabla de los opuestos* arraigarán en la órbita de la escritura y caracterización de personajes.

El dualismo pitagórico invita a la sinestesia caracterológica. Diógenes Laercio dice que para Pitágoras lo blanco «es de la naturaleza de lo bueno», lo negro «de la naturaleza de lo malo»¹¹. La polarización conflictual dimana como un revestimiento de la contradicción del ser y no ser en la armonía pitagórica. El creador, al trabajar la verosimilitud de sus personajes, hurga en el límite de ese enfrentamiento el ilimitado claroscuro de su significado. Stanislavski aconsejaba: «Cuando interpretes al malo, encuéntrale su punto bueno»¹².

tese el concepto **Acción escénica**, pág. 19. Véase además sobre este tema **Dominio de sí mismo**, ob. cit., págs. 491-493; y **Tempo-ritmo-estados del ser**, en *Diccionario del actor*, de Iván González Cruz, Valencia, editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, tomo III, 2010, pág. 1751.

¹¹ Véase *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 110.

¹² En *Diccionario del actor*, de Iván González Cruz, Valencia, editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, tomo II, 2009, pág. 969. Consúltese el concepto **Interpretación-malo-bueno**, pág. 969. Véase sobre este tema **Círculo creador**, en *Diccionario del actor* (I), ed. cit., págs. 303-307, y **Villano-bondad**, en *Diccionario del actor* (III), ed. cit., pág. 1862. Este aspecto fue estudiado minuciosamente por Stanislavski durante su trayectoria como director y teórico de la escena: «El modo de interpretar la psicología humana es en los casos mencionados unilateral e ingenuo. Al amor se lo interpreta sólo con amor, como a los celos sólo con celos, al odio con odio, a las penas con penas, y a las alegrías sólo con alegrías. No existen contrastes ni relaciones recíprocas de matices; todo es llano y chato, monótono; todo se pinta con un color; lo negro se presenta como negro sobre negro y lo blanco como blanco sobre blanco. Los villanos son sólo negros y los virtuosos sólo blancos», en *Diccionario del actor* (II), ed. cit. Véase el concepto **Pasión-psicología unilateral**, págs. 1338-1339.

Vislumbrar *lo bello en lo feo*¹³ cultivó en la estética de Pitágoras una tradición de futuro.

La díada en la *tetraktys* convoca, además de la praxis creadora, el debate teórico sobre la creación y lo creado. Eurípides desde el escenario inquiere «¿quién sabe, si la vida no es una muerte y la muerte una vida?» La *estructura órfica* da forma a ese diálogo interminable entre lo mortal e impecedero en la tríada de todas las posibilidades dramatúrgicas: principio-medio-fin.

3. EL TRES

La teoría de Pitágoras del *principio-medio-fin* encarna en el número tres de la *tetraktys*, propiciando múltiples alternativas al utilizarse en la estructuración de una historia. La estructura clásica en tres actos —introducción-desarrollo-desenlace— generada de la tríada pitagórica da paso a la forma ternaria ABC y anima en ella nuevas oportunidades de combinatorias.

Platón había fraternizado la belleza con lo ternario:

...no es posible que dos términos formen solos una composición bella, sin contar con un tercero. Pues es necesario que, en medio de ellos, haya algún lazo que los relacione o vincule a los dos¹⁴.

Lo dual, el *principio* y *fin* en el arte de la narración, dentro de las *ilimitadas* maneras de presentar el comienzo y final de

¹³ Consúltense *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 97.

¹⁴ En *Obras completas*, de Platón, ed. cit. Véase *Timeo o de la naturaleza*, pág. 1135. De la relación de lo «Mismo» y lo «Otro» Platón deriva una «tercera sustancia». Aquí está el Uno pitagórico y la diversidad que parte de él. Llevado al mundo artístico, esta *tercera sustancia* que se origina se halla comprometida con la creación, la obra de arte, ob. cit., págs. 1137-1138.

un tema, necesita una configuración formal que le otorgue un sentido, un tercer elemento en la unidad del relato, el *nudo* o *desarrollo* del conflicto del protagonista. De lo contrario, se indetermina el significado. Aristóteles había observado en lo dual que «existen dos posibilidades, o componer o destruir». Lo ternario, la *triada* estructural, permite en esa coexistencia dialéctica que a través de su construcción prime lo creador sobre la disociación, lo destructivo.

Pitágoras había formulado que «el principio es la mitad del todo». La *fórmula* ternaria serpentea por estas palabras: en el *principio* está contenido el *desarrollo* y el *desenlace*. La dramaturgia contemporánea afianza esa enunciación cuando recomienda que en el planteamiento (principio-introducción) de la obra se muestre quién es el protagonista, cuál es su conflicto, y el tema de la historia. Adaptar «los fines a los orígenes»¹⁵ reitera en la dualidad *principio-fin* la eficacia artística de la *unidad* entre el inicio y el desenlace de la trama principal. En el simbolismo mágico de la numerología pitagórica entonces el tres se hace Uno, como el cuaternario puede ser 10^{16} , por la unidad (1) del principio-fin (2) en la estructura (3). Así, la *tetraktys* narra.

La estructura, semejante a los signos de la palabra cuyas letras organizamos para fijar un sentido, influye en el contenido. Platón declaró que «cambiando una sola cosa, podríamos mostrar que cambiaría todo»¹⁷. La modificación del

¹⁵ Consúltese *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 114, y *Protréptico*, ed. cit., pág. 207.

¹⁶ Léase en este libro el capítulo II *Tradicón e inspiración: la tetraktys*.

¹⁷ En *La República*, ed. cit., pág. 333. Véase en *Gorgias o de la retórica* el orden mejor que el desorden, en *Obras completas*, de Platón, ed. cit., pág. 399. Platón precisa en la estructura la exigencia de proporción y medida: «privada de medida y de proporción, toda mezcla, sea cual sea y cualquiera que sea la manera en que se haya compuesto, destruye sus componentes» de ahí por qué, según él, «la medida y la proporción

significado por la variación del orden será uno de los centros de atención de la *Poética*:

...las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo...¹⁸

La *estructura órfica* baraja y articula esta ley. El tres, identificado con la perfección, alienta desde la *tetraktys* la creación de la obra de *todos* los tiempos.

3.1. *La inspiración del 1, el 2 y 3 en el umbral del cuaternario*

Teón de Esmirna, en *De utilitate mathematicae*, comenta un pasaje aristotélico que entreabre las puertas del sueño de la ciencia al ensueño creador:

...Aristóteles en su obra *Sobre los pitagóricos* dice que el uno participa de la naturaleza de ambos, [alusión a ser

realizan en todas partes la belleza y la virtud», ob. cit., consúltese *Filebo o del placer*, págs. 1261-1262. La fealdad es «ausencia de medida», en *El sofista o del ser*, ob. cit., pág. 1010. Y en *Timeo o de la naturaleza se asocia la belleza y lo bueno con la proporción: «todo lo que es bueno es bello, y la belleza no se da sin unas relaciones o proporciones regulares»*, ob. cit., pág. 1175.

¹⁸ En *Poética*, ed. cit., pág. 157. Aristóteles había tratado en otra de sus obras: «Cuando se invierten los extremos, necesariamente se invertirá también el medio respecto a ambos», en *Tratados de lógica* (II), de Aristóteles, introducciones, traducciones y notas por Miguel Candel Sanmartín, Madrid, editorial Gredos, 2008, pág. 285. Véase el estudio de esta temática en el capítulo *Estructuración de los hechos*, en *El libro perdido de Aristóteles* (Estudio de la *Poética*), ed. cit., págs. 53-62. Sobre la perfección y el número tres consúltese *Acercas del cielo*, ed. cit., pág. 45, e *Isis y Osiris*, ed. cit., pág. 71.

impar y par] pues si se añade a un número par, lo convierte en impar, pero si se añade a uno impar lo convierte en par, lo cual no habría sido posible si el uno no hubiera participado de la naturaleza de ambos; por esta razón dice que el uno se denominaba par-impar¹⁹.

La transcripción aritmética de esta exposición sugiere que:

$$1 + 2 \text{ (par)} = 3 \text{ (impar)}$$

$$1 + 3 \text{ (impar)} = 4 \text{ (par)}$$

La unidad, el Uno, actúa sobre los números de la *tetraktys* como punto de referencia y cohesión. De este ejemplo matemático deducimos un sustancial aporte para la *poética*²⁰ artística. La historia (el 1) requiere la existencia de un principio-final (el 2), que se desarrollan en la estructura (el 3); a su vez la historia (el 1) y la estructura (el 3) configuran la acción y el lenguaje en un tiempo y espacio (el 4).

El término *teoría* tuvo en la antigua Grecia la significación de «contemplar vistas». En Pitágoras la *contemplación* de la realidad es el hontanar de sus descubrimientos y soporte de la sabiduría de su escuela. Por eso el número en Pitágoras potencia el pensamiento visual. ¿No son las palabras, en resumidas cuentas, expresión de lo no verbal?

La incapacidad de lo verbal de comunicar el mundo concibe la *tetraktys* como mediadora entre lo físico y espiritual. La *imago* define al pitagorismo:

...los pitagóricos dicen que el infinito es lo Par; porque lo Par, cuando es abarcado y delimitado por lo Impar, confiere a las cosas la infinitud. Un signo de esto, dicen, es lo que ocurre con los números, pues cuando los 'gnómo-

¹⁹ En *Fragments*, ed. cit., pág. 447. Véase Alejandro de Afrodisias, ob. cit., pág. 454; y *Metafísica*, ed. cit., pág. 90.

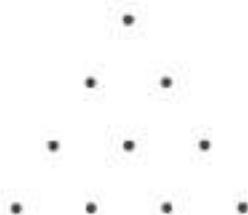
²⁰ *Poética* en su acepción originaria de «proceso de hacer cosas».

nes' son puestos en torno al uno, y aparte, en un caso la figura que resulta es siempre diferente y en otro siempre la misma²¹.

El suponer lo impar limitado y lo par ilimitado denota el valor de la *imagen* en la sensibilidad de los pitagóricos, concepción que estimamos cardinal para la gimnasia de la imaginación y la realización de la obra de arte. ¿No es la imagen el origen de toda creación?

El dos, lo par, era para los pitagóricos «susceptible de cambio en los dos sentidos» y acostumbraban identificarlo con el *movimiento* y la *adición*²². Esta noción sintetiza la interminable creatividad de lo dual: el juego *ilimitado* de los complementarios (la tipología de los personajes protagonista-antagonista, principal-secundario, el principio y final de una obra...), el poder variar la causalidad principio-fin en el aleatorio fin-principio; la efectividad del *movimiento* para la construcción de la acción, el ritmo, el montaje; y la *adición* entendida como un recurso de desdoblamiento —sucesión y decantación— en el contrapunto de opciones a elegir durante el proceso de creación. Lo par da lugar a lo múltiple, la diversidad presente en la naturaleza; lo impar (el 3) limita, estructura. La misma figura de la *tetraktys*, acotada por la superficie de un triángulo, es un arquetipo estructural del *límite* de la forma:

GRÁFICO 4



²¹ En *Física*, ed. cit., págs. 188-189.

²² Consúltese *Fragmentos*, ed. cit., pág. 452.

Límite que se hace relativo en la *estructura órfica*²³. El 2 (la dualidad) transfiere al 3 (la estructura) lo lúdico, la subjetividad de los complementarios, el relativismo característico del arte que converge en la obra abierta. El 3 imprime en lo dual la necesidad de fijar un orden para que la dualidad pueda actuar en el límite de la forma principio-medio-fin. Lo dual, contenido en lo ternario, garantiza que la frontera *límite-ilimitado* se desvanezca en lo artístico y no sea absoluta la cultura.

La *tetraktys* oculta otros secretos. La suma del 2 y el 3 nos remite en el imaginario pitagórico al número que representa lo circular, el 5. El dos, símbolo de la unidad principio-final, precisa del 3 en otro *orden* para cumplir su carácter ilimitado de obra abierta: la interpretación. Ese nuevo eslabón que aporta lo ternario a la dualidad es el espectador. La tríada Autor-Obra-Público relata en una relación circular la creación total.

4. EL CUATRO

La representación del cuaternario con la geometría de una tríada —lo triangular—, el enmascarar el cuatro al diez en la *tetraktys*, el que ella sea diez o una pirámide, símbolo pictórico de la estructura social, nos habla de la transposición de sentidos de la *imago* pitagórica. He aquí la máscara, la imagen, superponiéndose al rostro de la ciencia, a fin de que la ciencia explique, forme parte también, enmascarada, del gran teatro de la vida.

El número cuatro en la *tetraktys* reúne las categorías en las que transcurre la imagen: la acción, el lenguaje, el tiem-

²³ Véase en este libro el capítulo IV *Retorno al origen: la «estructura órfica»*.

po y el lugar. En ellas concurren las tres anteriores al componerse el relato:

El Uno: *Historia*

El Dos: *Sujeto-Objeto*

El Tres: *Estructura*

El Cuatro: *Acción, Lenguaje, Tiempo y Espacio*

En la historia interviene el sujeto (personaje) con un objeto específico que adquiere significado en la estructuración de su lenguaje y acción en un tiempo y espacio.

Dentro de la unidad de las partes y el todo que es la *historia*, la díada fomenta otras parejas de complementarios: en el *sujeto* la dialéctica protagonista-antagonista con su motivación-finalidad; en la *acción* la sucesión-simultaneidad; en el *lenguaje* lo verbal y no verbal; en el *tiempo* la dualidad pasado-presente, presente-futuro; y en el espacio por la posibilidad de ser real o imaginario el lugar.

El *modelo actancial mítico*²⁴ estudiado por Greimas se debe a Pitágoras más que a la semiótica. En él operan los mismos códigos universales de la narración inscritos en la *tetraktys*: la Historia (el Uno); el nexo Sujeto-Objeto (el Dos), las partes del relato introducción-desarrollo-desenlace (el Tres); los Destinator-Destinatario-Adyuvante-Oponente²⁵, cuatro elementos necesarios en la actuación del Sujeto:

²⁴ En *Semántica estructural*, de A. J. Greimas, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, editorial Gredos, 1987, pág. 276.

²⁵ Greimas, en la sección *Reflexiones acerca de los modelos actanciales*, incluirá además del Sujeto-Objeto a los Destinator-Destinatario y adyuvante-oponente, en ob. cit., págs. 270-275. Para una definición de estos conceptos véase *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, de A. J. Greimas y J. Courtés, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid, editorial Gredos, tomo I, 1990, págs. 23-24, 30 y 292.



Todo mito es un relato. La *tetraktys* símbolo de ese mito, piedra filosofal del conocimiento por la unión de la ciencia y el arte. De este modo puede engendrar la *estructura órfica*, la forma del contenido que configura el relato.

CAPÍTULO IV

Retorno al origen: la *estructura órfica*

Al valerse Pitágoras de los números en sustitución de las palabras consagra en la cultura la tradición apolínea de la *imago*. Idea es imagen. Heráclito inmortalizó aforísticamente ese legado: «El señor, cuyo oráculo es el que está en Delfos, ni habla ni oculta nada, sino que se manifiesta por señales»¹. El carácter oracular de las enseñanzas pitagóricas se inserta en esta herencia que reemplaza la disertación por el símbolo. El emblema suplanta el artificio verbal, aún en el significante los significados. Una imagen puede representar todas las palabras. ¿No era la *tetraktys* lo délfico? Ella, como las *señales* del Oráculo, se concibió para ser interpretada.

El saber reúne en Pitágoras lo inteligible e invisible en transigencia con que «a la naturaleza le agrada ocultarse». La

¹ Consúltese en *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., pág. 281, y en *Los presocráticos*, ed. cit., pág. 247. Para el estudio del estilo oracular en la expresión pitagórica véanse sus símbolos, en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., págs. 105-110; *Vida de Pitágoras*, ed. cit., págs. 45-54; y *Protréptico*, ed. cit., págs. 282-301.

realidad se ha de cubrir de silencio para *descubrir* su secreto. *Ocultar* es revelar. Así la *tetraktys*, el arte, hace imperceptible lo manifiesto.

El cinematógrafo, desde sus orígenes, se propuso con el *revelado* de la imagen aquel velamiento del pitagorismo. Hitchcock, al explicar el *montaje ideal*, reitera en sus escritos y entrevistas:

...La técnica que llama la atención del público sobre sí misma es una mala técnica. El signo distintivo de la buena técnica es que pasa desapercibida².

Lo *desapercibido* en Hitchcock es copartícipe con lo enigmático en Pitágoras. Los números en el *cuaternario* secuenciarán la trama de otro montaje hasta hoy inadvertido.

Entre los significados de *logos* en la Grecia antigua estuvo el de «fórmula». La representación de los números podía ser de esta manera un concepto, una imagen, una metáfora. Esta evidencia, el conocimiento pitagórico del mundo a través de la matemática, y la comprensión platónica de los números como formas e ideas³, serán vitales antecedentes para desvelar la *estructura órfica*.

² En *Hitchcock por Hitchcock*, edición de Sidney Gottlieb, traducción Marta Heras, Madrid, Plot Ediciones, 2000. Véase *Comparación de los métodos de producción*, pág. 204, y *Sobre la música de las películas*, pág. 240. A propósito del filme *La saga* Hitchcock insistirá en que la técnica no es «más que un medio para alcanzar un fin. El público no debe darse nunca cuenta de ello. Si el público se da cuenta de que la cámara está haciendo milagros, se habría malogrado nuestro objetivo», ob. cit. Consúltese *Mi película más emocionante*, págs. 273 y 280.

³ Aristóteles investiga este hecho en su *Metafísica*: «...los que afirman las Ideas dicen, ciertamente, que las Ideas son números...», en *Metafísica*, ed. cit., pág. 490. Véase además la reducción de las ideas a números en la teoría platónica por la influencia del pitagorismo, en Alejandro de Afrodiasias: «Y puesto que las Formas y las Ideas —cuya

La modernidad de estas teorías fue plasmada por Schopenhauer:

...las figuras geométricas y los números que, en cuanto formas generales de todos los posibles objetos de experiencia y siendo aplicables *a priori* a todos ellos, sin embargo no son abstractos sino intuitivos y plenamente determinados⁴.

Esa universalidad representativa de lo matemático permite la síntesis creadora y aquello que Platón llamó la *belleza de las formas*. La *estructura órfica* obra desde esta poética el relato, la fábula del arte, por la *unidad analógica* existente en la vida⁵. Y va a realizar el desafío de «una definición común de figura que se adapte a todas pero que no será propia de ninguna en particular»⁶. El ser la dualidad el primer número para los pitagóricos⁷ nos lleva a la siguiente relación numérica de la *tetraktys*:

existencia intentaba demostrar de diversas maneras— son anteriores a las cosas que, de acuerdo con él [Platón], existen en correspondencia con ellas y derivan su ser de ellas, decía que las Formas eran números. Pues si lo que es único en su forma es anterior a las cosas que existen en correspondencia con ello y nada es anterior al número, las Formas son números», en *Fragmentos*, ed. cit., pág. 381.

⁴ Por eso «el mundo de las cosas individuales, suministra lo intuitivo, lo especial e individual, el caso particular... a la universalidad de los conceptos», en *El mundo como voluntad y representación I*, ed. cit., págs. 318-319.

⁵ Véase *Filebo o del placer*, en *Obras completas*, de Platón, ed. cit., pág. 1251. Aristóteles observó que «todas las cosas se corresponden entre sí y tienen unidad analógica; en efecto, lo análogo se da en todas las categorías de lo que es», en *Metafísica*, ed. cit., pág. 579.

⁶ En *Acerca del alma*, ed. cit., pág. 177.

⁷ Aristóteles nos explica que el «uno» en la antigüedad griega no se consideraba número, sino «medida» y «principio», en *Metafísica*, ed. cit., pág. 556. Consúltese igualmente el *Comentario de la «Metafísica» de Aristóteles*, de Alejandro de Afrodísias, en *Fragmentos*, ed. cit., pág. 384.

2 3 4
5 6 7
8 9 10

Aquí está contenida la *estructura órfica*⁸ de la creación y análisis de la complejidad compositiva del arte. De esta serie numérica surge la geometría, el siguiente diseño que proponemos de la *estructura órfica*:

GRÁFICO 6



Un tema puede participar con ella de lo figurativo, abstracto o simbólico al gestarse disímiles asociaciones en la identificación de su forma con un contenido real o imaginario.

Curiosamente el número 9 fue también relacionado con la perfección:

¿Por qué es el número nueve el más perfecto? Porque es el cuadrado del primer impar e impar por un número de veces impar, pues se divide en tres triadas, de las que cada una de ellas, a su vez, se divide en tres mónadas⁹.

El nombrar al 3 «primer impar» alude al hecho ya señalado en los pitagóricos de valorar en el 1 la unidad, la *mónada*, y

⁸ Ella es expresión de la unidad entre lo que existe, la necesidad en el conocimiento de la dualidad contenido-forma, y la importancia de una estructura para significar lo que es.

⁹ Consúltese *Sobre la vida y poesía de Homero*, ed. cit., pág. 136.

no un factor más en la serie numérica de la *tetraktys*. No obstante, en el mismo cuaternario¹⁰ encontramos otras circunstancias concurrentes en la estimación del 9 como número básico de la *estructura órfica* al sumar los cuatro primeros números pares con los cuatro primeros impares:

$$\begin{array}{r} 1 + 3 + 5 + 7 = 16 \\ 2 + 4 + 6 + 8 = 20 \\ \hline 36 \text{ y } 3 + 6 = 9 \end{array}$$

Bertrand Russell aseveró que «la sabiduría consiste en penetrar la fórmula subyacente que es común a todas las cosas». La *estructura órfica* constituye ese modelo que unifica los diferentes formatos y sistemas narrativos. El tres modela su configuración ofreciendo la posibilidad de generar alianzas simples o complejas entre sus partes. Su estructura se caracteriza por la capacidad de metamorfosis y adaptabilidad según las necesidades del creador. Son la imaginación, el talento para engendrar analogías, los que determinan su significado con el propósito de garantizar la unidad del conjunto en lo interno y externo de su forma. Diversos tratamientos estructurales pueden simultanearse en el interior de sus tríadas —ABC— a nivel lineal o no lineal:

Ejemplo lineal

GRÁFICO 7



¹⁰ Respecto al cuaternario como número 36, véase *Isis y Osiris*, ed. cit., pág. 91; y *Études sur la littérature pythagoricienne*, ed. cit., pág. 257.

*Ejemplo no lineal*¹¹

GRÁFICO 8



En ambos casos el principio-medio-fin puede variar o intercambiarse en dependencia de la historia y los personajes. De esta manera, se suceden arquetipos abiertos a toda época, creación e interpretación.

La *estructura órfica* exterioriza la unidad del universo a través de sus diferentes manifestaciones expresivas. La combinación de sus elementos¹² muestra la multiplicidad significativa de la realidad y reproduce alegóricamente el modo en que la naturaleza se organiza (unidad-diversidad-estructura) dentro de la variedad de lo singular-general. El aleatorismo compositivo que inspira su geometría evoca también las ilimitadas facultades de la inteligencia, el abalorio de la imaginación. Aristóteles pareció retratar la *figura* de esa conciencia creativa cuando escribió que «el movimiento del pensamiento no transcurre, como el de las cosas movidas, entre sujetos continuos»¹³. La percepción de su imagen traza en ella los caminos del subconsciente creador.

Semejante a las variantes melódicas que se desprenden de los sonidos de una escala musical diatónica natural, la

¹¹ Consúltense en este libro en el capítulo III —*La «tetraktys» en el arte y la literatura*, epígrafe *El Dos*—, otros ejemplos no lineales.

¹² Definida por la tríada ABC, pero sin obviar la pluralidad de lo dual-complementario que contiene (AB-BC-AC...) junto a la interrelación con las otras partes ternarias de la *estructura órfica*.

¹³ En *Sobre las líneas indivisibles*, de Aristóteles, introducciones, traducción y notas de Paloma Ortiz García, Madrid, editorial Gredos, 2000, pág. 38.

estructura órfica logra con sus tres tríadas la versatilidad formal en el relato de un cuadro, una danza, un filme, o la historia de una novela u obra de teatro. La disposición en el espacio de su arquitectura ternaria permite establecer igualmente una relación silogística de especial importancia en el ámbito estructural de la obra de arte. ABC deja de ser, al enfrentarnos a sus aplicaciones creadoras, un inicio y un final para convertirse en el principio de un fin.

La concepción pitagórica de principio-medio-fin anticipa en la cultura el descubrimiento del silogismo al deberse el último término a los dos anteriores. Esa causalidad varía en la *estructura órfica* por el juego formal que incita su figura. El comediógrafo siciliano del siglo V a.C., Epicarmo, hubo de presuponer esto como nosotros cuando puso en versos «la doctrina de Pitágoras bajo la apariencia de un juego»¹⁴. Ese divertimento cognoscente lo aviva en la *estructura órfica* el simbolismo creador del número tres utilizado en la antigüedad «para significar lo múltiple»¹⁵. El sentido cerrado es aparente en lo ternario¹⁶. Tres líneas sobre un papel crean un trigrama en el *I Ching*, unidad desde la que el límite se difumina con la narración de los hexagramas.

La literatura se trenza en el fabuloso tapiz de la ciencia pitagórica. Jámblico nos informa que «la geometría recibía, por parte de Pitágoras, el nombre de *histōria*». La investigación como historia, la historia como geometría, el poliedro de opciones temáticas, traslucen la vocación artística de su sensibilidad que llegó a servirse de un recurso escénico, el *velo*, a fin de diferenciar en su magisterio los discípulos ap-

¹⁴ Véase *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 165.

¹⁵ Consúltese *Iris y Osiris*, ed. cit., págs. 50-51.

¹⁶ Léase en este libro el capítulo III *La «tetraaktys» en el arte y la literatura*.

tos para participar de sus enseñanzas.¹⁷ El velo como máscara, similar al artista que ha de rasgar el manto de las simulaciones en la sociedad al diseñar a los personajes y encontrar el tema de su obra.

El percibir en el espacio geométrico la *historia* conlleva literariamente a divisar en cada cosa la fuente de una trama. La *imago* pitagórica nos ejercita en la fabulación a partir de la forma. De ahí que la *estructura órfica* sea un incentivo de la fantasía. Se ha de aprender a visualizar, en los esquemas formales que se obtienen de su imagen, el perfil de un protagonista, la trayectoria de su tragedia o la comedia. La forma habla.

Lo dual interviene en las tríadas de la *estructura órfica* con la misma inventiva que en la *tetraktys*. Al apoyarnos en ella en la composición del mapa de las escenas de una obra, donde el principio puede bifurcarse en los *principios* por la flexibilidad de partir de cualquiera de sus puntos, se transparenta ya en la introducción la relatividad del proceso artístico, la armonía de lo singular y general, lo finito e indeterminado. Una paráfrasis de la siguiente lógica aristotélica:

Es preciso también registrar los argumentos en forma universal, aunque se hubieran discutido como particulares, pues así será posible también, de uno, hacer muchos

¹⁷ Jámblico había detallado: «Pues bien, ésta es la información que hemos recibido sobre la diferencia entre cada una de las enseñanzas y entre cada uno de los discípulos de Pitágoras. En efecto, conviene matizar que se trata de los que oyen a Pitágoras dentro y fuera del velo, o los que lo oyen a la vez que lo ven, o los que lo oyen sin verlo, y los que están definidos como 'dentro' y 'fuera'», en *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 76. Porfirio divulgó cómo los discípulos de Pitágoras se dividían en *matemáticos* y *acusmáticos*. Véase nota 15, pág. 34.

nos ilustra que la búsqueda de la universalidad del contenido no impide el logro de la *forma universal*, la *estructura órfica*, capaz de adecuarse a las imprevisibles exigencias del acto creador. El ideal de una forma universal es real en la *estructura órfica*. Schopenhauer había revelado:

...el hecho de que sea posible en general la relación entre una composición y una representación intuitiva se basa, como se dijo, en que ambas no son más que distintas expresiones del mismo ser íntimo del mundo¹⁸.

En la aparente heterogeneidad de las obras de la historia del arte subyace un fondo homogéneo donde lo plural es *uno*.

Las 36 *situaciones dramáticas* clasificadas por Gozzi que Georges Polti recogió, y las 31 *funciones* de los personajes de Propp, constatan la unidad en lo diverso, la probabilidad de concentrar en unas tipologías y argumentos básicos generales la especificidad de distintas coyunturas en la creación. Platón había augurado mucho antes:

...todo aquello de lo que se puede decir que existe está hecho de lo uno y de lo múltiple, y contiene en sí mismo, originariamente asociados, el límite y la infinitud¹⁹.

En las propuestas de Gozzi y Propp se cumplen las características de la *tetraktys* que se acoplan en la *estructura órfica*: la unidad (1), la dualidad (2), la tríada (3) principio-medio-fin. Propp hace incluso visible lo dual en las acciones que efectúan los personajes:

¹⁸ Consúltese *Tratados de lógica* (I), ed. cit., pág. 304; y *El mundo como voluntad y representación* I, ed. cit., pág. 320.

¹⁹ En *Obras completas*, de Platón, ed. cit. Véase *Filebo o del placer*, pág. 1222. Consúltese además *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp, Madrid, editorial Fundamentos, 2000.

prohibición-transgresión
 interrogatorio-información
 engaño-complicidad
 engaño-castigo
 fechoría-reparación
 partida-vuelta del héroe
 combate-victoria
 persecución-socorro
 tarea difícil-tarea cumplida

La plasticidad de la *estructura órfica* de amoldarse a las incontables tendencias y estilos artísticos se corresponde además con su facultad de fijeza o transformación. Pitágoras entrevio esta capacidad en el entorno de la naturaleza:

...las formas, las magnitudes, las cualidades, las relaciones y las demás que, contempladas por sí, son inmutables; juntas, en cambio, a los cuerpos se transmutan por completo y por mor de su parentesco con una cosa mutable se tornan en multiformes variaciones²⁰.

Esas *multiformes variaciones* marcan el espíritu del arte, de la *estructura órfica*. ¿Qué artista no ha experimentado, en la travesía de concebir una historia, la metamorfosis del rostro de un personaje, la división de una trama en temas y subtramas? Una pintura no es solo ella, sino el conjunto de bocetos que permitieron idearla. ¿Qué espectador no ha visto en una obra el reflejo de su existencia —o la de otros— en una sucesión de recuerdos y obras que aquella inspira? La imagen abstracta, inconvencional, se modifica, transfigurada en emoción, al contacto con el arte y la vida.

²⁰ Véase *Sobre el fundamento de la música*, ed. cit., pág. 158. Jámblico en su biografía de Pitágoras transcribe que «las cosas existentes no son únicas, ni singulares ni simples, sino que al momento se ven variadas y multiformes», en *Vida pitagórica*, ed. cit., pág. 113.

Desde la *imago* de la *estructura órfica* el escritor, el artista, proyectan la construcción y evolución de los personajes dentro de la historia:



Su forma permite la diversidad de relaciones posibles, una actitud de apertura, por los vínculos internos en la obra o externos con el espectador, independientemente de que el autor haya querido hacer una *obra abierta*.

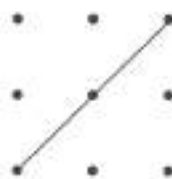
La trama se impregna de significados por los disímiles niveles asociativos:

Oblicuo o tangencial

GRÁFICO 9



GRÁFICO 10



Paralelo, vertical u horizontal

GRÁFICO 11



GRÁFICO 12



GRÁFICO 13



GRÁFICO 14

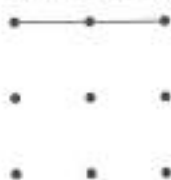


GRÁFICO 15

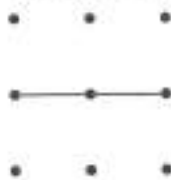
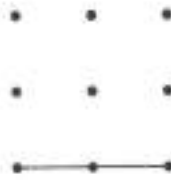


GRÁFICO 16



los cuales pueden alternarse, si la trama principal lo requiere, para aportar complejidad a una escena o establecer reciprocidades entre secuencias. En el estudio del personaje estos diseños representan o explican un comportamiento estacionario, de retroceso o progresión —este último personificado gráficamente en las oscilaciones de la curva dramática por las parábolas de tensión e inflexión— mientras que en el desarrollo de la acción hacia el clímax

GRÁFICO 17



puede mantenerse con las tramas secundarias un nexo clásico de interdependencia o experimental. El tema central podría ser entonces planteado con un enfoque concéntrico a partir de un núcleo temático, o bien promover una ruptura causal de disociación u ocultamiento del mensaje, en función de potenciar un proceso de analogías. De este modo, la *estructura órfica* contribuye a suscitar en la base de la historia un significado profundo y abierto promovido por la asociación significativa entre las partes, donde la forma se define no solo por la linealidad del discurso, sino por la eventualidad de redefinir su contenido en un sentido trans-

versal, aleatorio o invertido. El principio-medio-fin pueden modificar de posición o cambiar la perspectiva de los sucesos, sea por la intencionalidad secuencial fijada por el autor, o por la posibilidad del texto mismo de generar sus propios símbolos invitando a que el lector se implique y descubra innumerables interpretaciones —gracias al juego estructural— que irradia la historia, lejos de un condicionamiento formal. Lo prefijado es reemplazado por el contraste, la yuxtaposición, al barajar los componentes de la *estructura órfica*. Así, el principio-medio-fin, enlazados por los puntos de giro, conforman los cinco elementos de la estructura externa de la obra:

Acto I	Acto II	Acto III²¹
Punto de giro	Punto de giro	

Igualmente, en el principio-medio-fin se encuentran, como en la *tetraktys*, los 10 componentes explícitos o implícitos de la estructura interna dramática:

Acto I

- 1-Presentación
- 2-Detonante
- 3-Motivación
- 4-Finalidad
- 5-Aparición del conflicto

Acto II

- 6-Tensión conflictual
- 7-Crisis

²¹ Acto I (Principio) [Planteamiento o introducción]; Acto II (Medio) [Nudo o desarrollo]; Acto III (Fin) [Clausura o conclusión].

Acto III

8-Distensión del conflicto

9-Desenlace

10-Clímax

Con ellos la *estructura órfica*, madre estructural que nos remite a lo apolíneo-pitagórico, da un orden a la pasión creadora, lo *dionisiaco*, y puede ser aplicada objetivamente en distintas manifestaciones artísticas. Metáfora de la puerta que se abre hacia los pródigos caminos de la creación, con cada acción renueva la obra de arte y renace.

CAPÍTULO V

Fin del principio

Los hombres antiguos, que no tenían la sabiduría de los hombres de hoy, accedían en su candor a escuchar a una encina o a una piedra, siempre que la encina o la piedra dijeran la verdad.

PLATÓN

Edipo sembró la angustia frente a la noche de la caducidad de las cosas. La muerte no era un fin, sino un final:

...El tiempo, que todo lo puede, arrasa todas las demás cosas. Se consume el vigor de la tierra, se consume el del cuerpo, perece la confianza, se origina la desconfianza y no permanece el mismo espíritu ni entre los hombres amigos ni entre una ciudad y otra¹.

¹ En *Tragedias*, de Sófocles, introducción de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, editorial Gredos, 1998. Véase *Edipo en Colono*, pág. 535.

Ante el pesimismo asolador de Edipo los griegos tenían el mito, la invención de la reinvención. Deméter, diosa de la agricultura, transmite la esperanza de que en el ciclo de las estaciones morir es vivir en el círculo vital de la existencia. Occidente y Oriente renuevan con sus culturas un entusiasmo, todo retorna, nada se pierde. Orfeo resucita a los muertos con su arte. El fénix regresa siempre a Egipto cada quinientos años.

Lo circular en el pitagorismo se intercala en una poética artística y científica donde la música adquiere un beneficio terapéutico:

[Pitágoras] Consideraba también que la música contribuía de manera determinante a la salud, si se usaba de un modo conveniente. En efecto, solía servirse concienzudamente de tal purificación, porque también hablaba de curación a través de la música².

La convicción de Pitágoras de que «lo que había sucedido en alguna ocasión, en ciertos ámbitos temporales, de nuevo acaecía»³ tendrá una notable incidencia. Esta idea fundamenta el imaginario de la circularidad en la cultura. Heráclito trasluce en uno de sus preceptos la causa de la sugestión por esta figura: «en la periferia del círculo principio y fin son uno». Equiparado con la perfección, en él se alcanza la eternidad al confluir en el tiempo y el espacio el inicio con el final. Parménides parece querer demostrar el axioma heraclitano cuando refiere en su *Poema* no importarle «por qué lugar comience, / ya que una vez y otra / deberé arribar a lo

² Pitágoras creó una serie de melodías para el tratamiento de las pasiones. Jámblico describe que en la ejecución musical en el centro se ubicaba quien «tocaba la lira y, en círculo, se sentaban los que podían interpretar la melodía», en *Vida pitagórica*, ed. cit., págs. 87-88.

³ Consúltese *Vida de Pitágoras*, ed. cit., pág. 35.

mismo». Para él la verdad es circular, noción que en su aparente sublimación de lo verídico, trasciende a la naturaleza del hecho artístico en la relación autor-obra-público. Anaxágoras refuerza ese sentir al universalizarlo en «el circular movimiento del Todo de todas las cosas». Su órbita no solo abarca al arte y la ciencia como partes de la vida, sino que hace posible comprender el arte de la ciencia y la ciencia del arte al estar unido todo circularmente. Diógenes de Apolonia nos persuade que «las cosas existentes se diferencian de sí mismas y son, a la vez, la misma cosa»⁴. La semejanza de lo diferente, el eterno retorno.

Estas reflexiones son reconocibles en el *contenido* de la creación a través del tema de la vida y la muerte, y en la *forma* por la circularidad en lo estructural. En *Fedón o del alma* se afirma que «es cierto que hay un retorno a la vida; que los vivos nacen de los muertos; que las almas de los muertos existen»⁵. El arte recrea el insondable mundo que estos hechos plantean al ocuparse, con el testimonio de la fantasía, de las incógnitas que la ciencia no puede satisfacer. ¿Somos habitantes de universos paralelos, existe todo lo imaginado, son nuestras vidas la prueba de inmemoriales

⁴ Empédocles aseguraba que «apóyese uno en lo que se apoyare, / todo andará siempre dentro / de lo que es en la esfera», en *Los presocráticos*, ed. cit., págs. 36, 39, 71, 247 y 314. Véase *Los filósofos presocráticos*, ed. cit., pág. 564.

⁵ En *Diálogos*, de Platón, versión de Juan Garriga, Barcelona, ediciones Omega, 2003, pág. 59. Platón en el *Timeo o de la naturaleza* da razones por las que el mundo está constituido «en forma esférica y circular»: «Del agua nacen nuevamente tierra y piedras, de tal manera que estos cuerpos, por lo que parece, se dan mutuamente nacimiento los unos a los otros de una manera circular» y más adelante insiste: «La rotación periódica del Todo o universo, que ha envuelto en sí misma a los elementos, al ser circular, siempre tiende a volver naturalmente sobre sí misma», en *Obras completas*, de Platón, ed. cit., págs. 1136, 1147 y 1153.

reencarnaciones? Aristóteles evoca en la *Metafísica* la concepción de la historia como un estadio de destrucción y reconstrucción de la civilización donde la humanidad vive un proceso cíclico⁶. Él admitirá lo circular en la especie, pero no en el número⁷. De esta manera, siendo individuos, según Aristóteles, no podemos ser eternos, pero sí lo somos a través de la especie. Y otorga a ésta la finalidad de lo impercedero, la circularidad de la vida. Al interesarse por este asunto en *Acerca del alma* dice que el «fin» ha de entenderse en dos sentidos: objetivo y subjetivo. Su aplicación, en el campo del arte, nos llevará al fin de lo creador: el intento *subjetivo* del artista de pervivir *objetivamente* por medio de la obra. Este sustrato de lo circular en la creación anima el eterno retorno en la cultura.

Asimismo, el espíritu de lo circular está inmerso en el nombre de la *tetraktys*. Aludida por los pitagóricos como

⁶ Allí anota que «tras haberse descubierto muchas veces las demás artes y la filosofía hasta donde era posible, y tras haberse perdido nuevamente, estas creencias tuyas se han conservado hasta ahora como reliquias», en *Metafísica*, ed. cit., págs. 494-495. Lo circular atrae su atención en distintas obras suyas: «...se dice que los asuntos humanos son un círculo, y que hay un círculo en todas las otras cosas que tienen un movimiento natural y están sujetas a generación y destrucción. Y esto se dice porque todas estas cosas son juzgadas por el tiempo, y porque tienen un fin y un comienzo como si fuera un ciclo, pues se piensa que el tiempo mismo es un círculo...», en *Física*, ed. cit., págs. 289-290. Aristóteles vuelve sobre este aspecto en *Problemas*: «se afirma también que las cosas humanas son un círculo», en *Problemas*, ed. cit., pág. 248. La inteligencia será emparentada con lo circular: «...el intelecto ha de ser necesariamente el círculo: el movimiento del intelecto es, en efecto, la intelección...», en *Acerca del alma*, ed. cit., pág. 150.

⁷ En la *Reproducción de los animales* justifica: «...lo que nace es eterno en la medida que puede. Ahora bien, en número es imposible (pues la entidad de los seres está en lo particular; si fuera así, sería eterno; en especie, en cambio, sí es posible», en *Reproducción de los animales*, ed. cit., pág. 124.

cuaternario, expresa el aliento traslaticio, la superposición de un plano de la realidad a otro. Oculto en la cifra cuatro hay otro sentido más profundo que le trasciende. La suma de los cuatro primeros números $1 + 2 + 3 + 4$ ofrece como resultado 10, y $10, 1 + 0 = 1$, el regreso a la unidad. ¿No es este acaso el significado de la *tetraktys* como fuente de la naturaleza, origen y raíz de las cosas que existen? Ella sintetiza una estructura de retorno que permite un movimiento circular en dos direcciones, del Uno a lo diverso, y de lo plural a lo singular. Por esta razón se consideró que poseía el *número perfecto*, el diez, «puesto que al llegar a él volvemos de nuevo a la unidad y recomenzamos la numeración»⁸.

Geoméricamente la circularidad contiene a la *tetraktys*. Si partimos de lo circular como un todo tenemos el *Uno*, la unidad:

GRÁFICO 18



La mitad de la circunferencia representa lo *dual*:

GRÁFICO 19

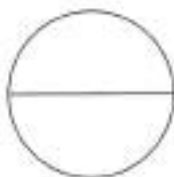
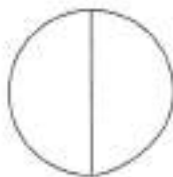


GRÁFICO 20



⁸ Véase *Contra los profesores*, ed. cit., pág. 190.

Las dos rectas, con la órbita del círculo, constituyen la *tríada* que estructura los *cuatro* espacios divididos:

GRÁFICO 21



Dentro del pitagorismo la circularidad fue identificada con el número cinco. En la circunferencia el centro y los cuatro puntos que se interceptan originan esa cifra:

GRÁFICO 22



Esta visión se inscribe en una tradición donde los números participan de la existencia mostrando la unidad de las cosas. La suma del tres (masculino) y el dos (femenino), da lugar al cinco, la generación⁹, que corporiza lo circular en el ciclo de la vida y la muerte. Al formar parte de la procreación, el cinco se relaciona con el tiempo, lo cual nos devuelve a su fusión con el cuaternario en la *tetraktys*: el cuatro remite al

⁹ Los tratados de aritmología habían certificado que «el 1 corresponde al punto, el 2 a la línea, el 3 a la superficie, el 4 al sólido, el 5 a la generación, el 6 a la vida, el 7 a la inteligencia, el 8 al amor, el 9 al límite, el 10 a la perfección», en *Études sur la littérature pythagoricienne*, ed. cit., pág. 201.

espacio, a las cuatro estaciones del año que actúan en lo temporal. Así, el cinco —lo circular— y los cuatro números que encarnan la *tetraktys* ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$, $1 + 0 = 1$) tienden a reafirmar la integridad y la idea de círculo. En el *cuaternario* su situación central (1234 -5- 6789) sugiere un carácter equidistante como ocurre entre los puntos de la esfera, juzgada «la más perfecta de todas las figuras»¹⁰. El que multiplicado por sí mismo su desinencia continúe siendo cinco avalaba su propiedad circular. Él inspirará la estrella de cinco puntas empleada por los pitagóricos para reconocerse entre ellos secretamente¹¹.

La parábola aristotélica interrogaba:

...—¿Es todo círculo una figura? (Si se dibuja, está claro que sí). —Pero, entonces, ¿los versos épicos son una figura? Es evidente que no lo son¹².

Sin embargo, en este razonamiento está implícita la circularidad en la creación, no por la geometría, sino por la interpretación, que excede el conocimiento solo de lo geométrico.

El arte y la literatura reflejan un movimiento circular. Los temas de los mitos revelan que nuestras preocupaciones son básicamente las mismas de la antigüedad. Fellini había manifestado:

¹⁰ Platón era de este parecer al ser «las distancias por todas partes iguales, desde el centro hasta los extremos», en *Obras completas*, de Platón, ed. cit. Véase *Timeo o de la naturaleza*, pág. 1136. Diógenes Laercio suscribe que «de las figuras sólidas la esfera es la más hermosa; de las planas, el círculo», en *Vidas de los más ilustres filósofos griegos* (II), ed. cit., pág. 110.

¹¹ A su vez el 5 fue considerado principio de los dioses, el origen de los orígenes, en *Vida de Apolonio de Tiana*, ed. cit., pág. 207. Aristides Quintiliano nos dice que los antiguos «llamaron a la péntada 'sensación'...», en *Sobre la música*, ed. cit. Véase el Libro III, págs. 182-183.

¹² En *Tratados de lógica* (II), ed. cit., pág. 344.

Mi impresión es que las cosas no han cambiado mucho dentro de nosotros, que en el fondo seguimos teniendo sueños idénticos a los que tenían los hombres hace tres o cuatro mil años y que frente a la vida tenemos los mismos miedos de siempre¹³.

Píramo y Tisbe, personificación del amor que se enfrenta a todos los impedimentos y triunfa sobre la muerte; Ícaro, el intento de un imposible; Saturno, el despotismo del poder que devora a sus propios hijos; Prometeo, el desafío de la libertad... regresan, viven en los actuales conflictos humanos. El estudio del mito de Antígona le hizo ver a George Steiner esa gravitación del pasado en el mundo moderno:

...Uno de los rasgos que definen la cultura occidental después de Jerusalén y después de Atenas, es el hecho de que hombres y mujeres vuelvan a realizar de manera más o menos consciente los grandes gestos y movimientos simbólicos ejemplares configurados antes por las formulaciones e imágenes de los antiguos¹⁴.

El cinco, la circularidad de la *tetraktys*, simbolizan ese eterno retorno, la trascendencia de la obra más allá del autor y su época.

La estructura en tres actos —principio-medio-fin promueve el concepto de obra abierta. Lo circular y ella parecen inconciliables, pero esta es una contradicción aparente. En el retorno de un tema están las claves para la comprensión de la circularidad, dada por el vínculo entre los elementos que intervienen en su desarrollo estructural. ¿No se propicia en la

¹³ Consúltese *Algún día haré una bella historia de amor. Conversaciones con Federico Fellini*, por Giovanni Grazzini, traducción de Beatriz Anastasi de Lonné, Barcelona, editorial Gedisa, 1985, pág. 12.

¹⁴ Véase *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, de George Steiner, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, editorial Gedisa, 1991, pág. 92.

construcción del principio y el final la obra abierta a partir de la forma con que el autor decide organizarla.¹⁵ El movimiento circular surge como una resultante de la composición de la trama-personaje a través de la estructura:

- 1-Acto I
- 2-Punto de giro
- 3-Acto II
- 4-Punto de giro
- 5-Acto III

Cinco componentes que nos remiten a la pentada, lo circular en la simbología pitagórica, que comprendido un *arte del giro*¹⁶ en la enseñanza, descubre la cultura como la gran obra abierta de la circularidad.

La disyuntiva aristotélica de que «tener un movimiento circular no es lo mismo que moverse en círculo»¹⁷ el arte la resuelve al concebir la circularidad en ambos sentidos en la elaboración del principio y el final. Éstos se hallan compenetrados en la obra. Alcmeón había expuesto que «los hombres perecen porque son incapaces de unir el principio con su fin»¹⁸. Aplicada a la escritura de la historia, esta perspicaz frase se convierte en metáfora de la unidad dramática. La falta de circularidad relacional puede equivaler a la muerte de la verosimilitud.

¹⁵ Sin obviar en el sentido de obra abierta el proceso posterior de interpretación del público. Consúltense en este contexto el capítulo III *La «tetraktys» en el arte y la literatura*, y el capítulo IV *Retorno al origen: la «estructura órfica»*.

¹⁶ En *Protréptico*, ed. cit., pág. 262.

¹⁷ Consúltense *Física*, ed. cit., pág. 469. Aristóteles distingue como *movimiento circular* al que se produce en una sola dirección, y «en círculo» al que puede efectuarse en un sentido y a la inversa.

¹⁸ Léase en *Los presocráticos*, ed. cit., pág. 277, y en *Problemas*, ed. cit., pág. 248.

La *tetraktys*, como símbolo estructural de la obra de arte, muestra una recíproca influencia entre las partes:



La subdivisión de su estructura contiene otras *tetraktys* que aluden a la posibilidad de fragmentar una obra. Artísticamente este hecho ilustra el vínculo entre la trama y las subtramas, la división secuencia-escena en el ámbito de la historia:

GRÁFICO 23

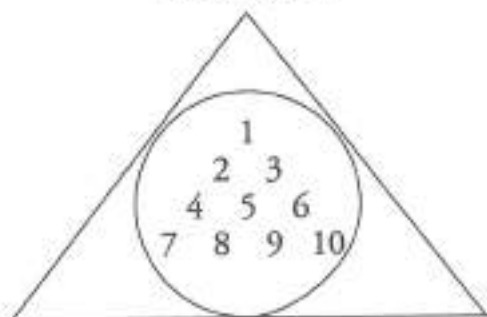


Ya Anaxágoras había declarado que «en lo pequeño no hay un mínimo; hay siempre, por el contrario, un menor» y «cada cosa es, respecto de sí misma, grande y pequeña»¹⁹. La regla del *Jo-Hai-Kiu* de un maestro japonés del Teatro No coincidía con este criterio al proponer la «división en tres movimientos no sólo de toda la obra, sino de cada escena de esta obra, de cada frase de la escena y, a veces

¹⁹ En *Los presocráticos*, ed. cit., pág. 311.

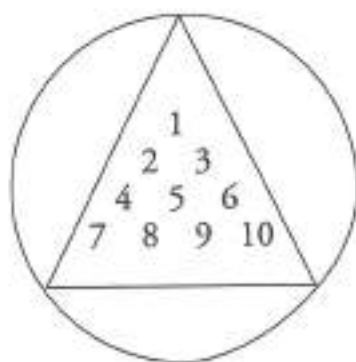
incluso, de cada palabra»²⁰. La escisión es un medio de estudiar una estructura, pero la obra es una unidad, y aunque su tratamiento sea experimental, o se juegue con la forma, el resultado es un todo en el que lo circular aflora en el enlace de la estructura interna:

GRÁFICO 24



y externa:

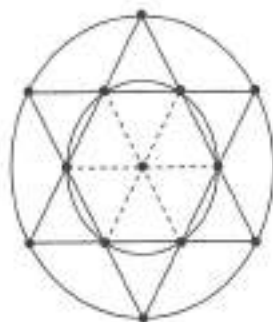
GRÁFICO 25



²⁰ Consúltase *Práctica del guión cinematográfico*, de Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer, traducción de Antonio López Ruiz, Barcelona, ediciones Paidós, 1998, pág. 34.

En el desarrollo de la acción los *puntos de giro* varían la dirección de la trama, representada en el siguiente gráfico por los cambios de sentido²¹ en la *tetraktys*:

GRÁFICO 26



El personaje transparenta la nueva trayectoria de su conflicto en una obra que no puede mostrar su vida entera, sino una parte de él por la elipsis. Esa naturaleza *elíptica* suya predispone que la historia sea estructuralmente abierta. No es posible contar el siglo de una existencia en dos horas sin una síntesis. Se necesitarían otros 100 años para relatar sus vivencias que nos recordarían de algún modo las peripecias de un determinado mito. Pero hemos visto que el movimiento circular aparece también en el nexo obra-público, y en la cultura, la cual evidencia la necesidad de la vuelta al origen para indagar, con renovadas perspectivas, los aportes de un acontecimiento artístico.

El concepto *obra abierta* y *lo circular* devienen en símbolos que, asumidos según la particularidad y contexto de cada experiencia, contribuyen a mantener viva la creación a

²¹ Nos valemos aquí del término *sentido* en la doble acepción de variación del curso de los acontecimientos de la historia y la aparición de un nuevo significado con los puntos de giro en la trama.

través de la dialéctica del conocimiento. Un final abierto no impide el movimiento circular, o bien por el valor significativo de la obra que retorna en el tiempo, o porque lo circular puede ser abierto en dependencia del punto de vista que adoptemos en el análisis. Que geoméricamente se «cierra» el círculo no es obstáculo para comprender que hay en su circularidad aspectos no cerrados, no concluidos, siempre expuestos a ser redefinidos según la posición de lo observado. ¿Acaso fijar un antes y un después, un principio o un final, no es relativo también en el círculo? La circunferencia exhibe que nuestra imaginación, más que su órbita, es la que es «cerrada» o «abierta». El conocimiento actúa como círculos concéntricos que se ensanchan en el aprendizaje de la ciencia y el arte. Si esta circularidad desaparece, si la inteligencia y la sensibilidad perdieran su origen, la capacidad de repensarse o retornar, atender el pasado en su proyección de futuro, se paralizaría el desarrollo y por ende no habría progreso.

Proclo afirmó que «Pitágoras transformó la filosofía geométrica en una forma de educación liberal»²². Por eso la geometría del triángulo puede invitar a la invención, la transgresión del círculo, porque el pensamiento teórico-creador de Pitágoras, la *tetraktys*, enseña a enfrentar creadoramente la vida.

Algunos aseguran que fue el Rey Salomón quien expresó:

...Lo que fue, eso mismo es lo que será, y lo que se hizo, eso mismo es lo que se hará; no hay nada nuevo bajo el sol. Si hay una cosa de la que dicen: 'Mira, esto es nuevo', esa cosa existió ya en los siglos que nos precedieron²³.

²² Véase *Los filósofos presocráticos*, de G. S. Kirk y J. E. Raven, versión española de Jesús García Fernández, Madrid, editorial Gredos, 1979, pág. 322.

²³ En *La Santa Biblia*, Madrid, ediciones Paulinas, 1964. Véase *Eclesiastés*, pág. 778.

El arte de la *estructura órfica*, en la continuidad circular de la historia que se repite, aportaría con Eurípides otro punto de vista, el de la ruptura y la libertad:

...las cosas nacidas de la tierra vuelven de nuevo a la tierra y las que brotan de un germen etéreo retornan al polo celeste, mas ninguna de las cosas que se generan perece, sino que unas se separan en un sentido y otras en otro y revelan así su propia forma²⁴.

En la órbita de la imaginación todo se renueva incesantemente. El círculo no se entiende sin su trascendencia, la esfera.

El conocimiento y aplicación de la *estructura órfica* no limita el progreso de la creación. Ella, como el arte, nace de las cambiantes situaciones de la vida. Heráclito, uno de los creadores más geniales de la historia de la cultura, mostró que «el sol es cada día nuevo». El reto no es inventar lo irreal, eso, ya es realidad. La grandeza consiste en descubrir lo desconocido en lo conocido.

²⁴ Consúltese *Fragmentos*, ed. cit., págs. 299-300.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Adam Kadmon, 59
 Alcmeón, 31, 101
 Alejandro de Afrodiasias, 56
 Anaxágoras, 29, 95, 102
 Anaximandro, 30
 Antígona, 100
 Apolo, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 63, 67, 79, 92
 Ares, 44
 Aristóteles, 20, 21, 35, 37, 45, 47, 49, 55, 63, 72, 73, 84, 86, 96, 99, 101
 Aristóxeno, 49

 Baco, 23
 Boecio, 42, 51, 53

 Cadmo, 44
 Cicerón, Marco Tulio, 21, 47, 49, 53
 Citerea, 44
 Copérnico, Nicolás, 45
 Deméter, 94
 Demócates, 31
 Demócrito, 67

 Diógenes de Apolonia, 66, 95
 Diógenes Laercio, 23, 39, 70
 Dioniso, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 63, 92

 Edipo, 93, 94
 Empédocles, 29, 31
 Epicarmo, 85
 Euclides, 63
 Eurípides, 71, 106

 Fellini, Federico, 99
 Filolao, 27, 29, 45
 Frege, Gottlieb, 38

 Gozzi, Carlo, 87
 Greimas, Algirdas Julius, 77

 Hades, 23
 Harmonía, 44
 Heráclito, 31, 46, 67, 79, 94, 106
 Hermipo, 24
 Hesíodo, 40, 44
 Hitchcock, Alfred, 80
 Homero, 20, 46

- Ícaro, 100
- Jámblico, 25, 41, 42, 43, 51, 67, 85
- Jenófanes, 29
- Macrobio, 48
- Musas, 49
- Nicómaco, 25, 26, 43
- Nietzsche, Friedrich, 22, 30, 51, 65
- Orfeo, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 60, 64, 71, 73, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 106
- Parménides, 29, 34, 94
- Píramo, 100
- Pitágoras, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 88, 92, 94, 98, 99, 101, 105
- Platón, 27, 29, 34, 35, 38, 42, 46, 47, 49, 51, 52, 63, 68, 71, 72, 80, 81, 87, 93
- Plutarco, 25, 26
- Polti, Georges, 87
- Porfirio, 28, 33, 53
- Proclo, 64, 105
- Prometeo, 100
- Propp, Vladimir Yakovlevich, 87
- Pseudo Plutarco, 30, 50
- Ptolomeo, Claudio, 50, 52, 53
- Quintiliano, Marco Fabio, 48
- Rabí Eliezer, 59
- Russell, Bertrand, 83
- Salomón, 105
- Saturno, 100
- Schopenhauer, Arthur, 51, 81, 87
- Sexto Empírico, 20, 36, 50
- Simplicio, 45
- Sirenas, 46
- Sócrates, 38, 51
- Stanislavski, Konstantin Sergeevič, 69, 70
- Steiner, George, 100
- Teón de Esmirna, 73
- Tisbe, 100
- Turing, Alan Mathison, 44
- Whitehead, Alfred North, 38

El presente volumen plantea una novedosa tesis comprometida con los orígenes del pensamiento creador. A través de sus páginas se nos revela la *tetraktys* pitagórica como fuente estructural de la obra de arte, conclusión a la que se llega desde un análisis de la naturaleza científica de lo artístico y el fundamento imaginario que hace de la matemática un arte.

Iván González Cruz (1967), doctor en Comunicación Audiovisual, es profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Entre sus últimas obras como escritor y ensayista destacan la novela *La isla del olvido* (2007), *El libro perdido de Aristóteles* (2009), y el *Diccionario del actor* (2010) en tres tomos dedicado al método de Konstantin Stanislavski.



ISBN 978-84-9940-253-0

