

Número tres, armonía triádica y salvación en Ortega y Gasset, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Claudio Rodríguez

Luis Ramos de la Torre

Resumen

Una de las claves que se observan en el lenguaje cotidiano es la presencia de la tríada como refuerzo conceptual. En los autores que aquí se estudian se comprueba la estructura triádica y el número tres como una referencia continua en toda su obra. Así, desde diversas concepciones sobre la armonía, los estudios del Leibniz sobre el número algebraico, el análisis de García-Bacca sobre las tríadas orteguianas o la presencia de la tríada poética en las obras de Claudio Rodríguez, San Juan o Fray Luis, podemos observar la importancia de la tríada como salida lógica a la vigencia excesiva del pensamiento dual.

Palabras clave

Lenguaje cotidiano, tríada, armonía, número algebraico, excentricidad, salvación, plenitud, canto

Abstract

One of the keys that we can observe into the daily language is the presence of the triad as conceptual support. In the authors we study here, we can confirm the triadly structure and the number three as a constant reference in their work. That's, since diverse conceptualizations about the harmony, Leibniz's studies about the algebraic number in García-Bacca's research about Ortega's triads, or the presence of the poetic triad in the Claudio Rodríguez's, San Juan's, or Fray Luis's works, we can see the importance of the triad as the logic solution for the excessive validity of the dual thought.

Keywords

Daily language, triad, harmony, algebraic number, eccentricity, salvation, prime, song

La propuesta que aquí se plantea a fin de analizar algo tan común y del lenguaje cotidiano como es la presencia del número *tres* y de las *tríadas rítmicas y conceptuales*, y ver su influencia en las obras de algunos creadores fundamentales como los que aquí se incluyen, puede hacer pensar al lector que se trata de un ejercicio y un argumento de análisis simplista, pero, dada la gran cantidad de veces que en la pragmática de nuestra lengua y en nuestros usos lingüísticos o en los lenguajes de reflexión y creación aparece la *enumeración triádica*, conviene decir que se trata más bien de la constatación de una marca de estilo y una presencia fundamental en todas sus obras.

No obstante, centrando este estudio sobre todo en la filosofía de José Ortega y Gasset y en la poesía de Claudio Rodríguez, y teniendo en cuenta que según sus propias palabras, esto es un hecho innegable en su estilo, vamos a intentar comprobar la necesidad que tienen estos autores de utilizar la ri-

Cómo citar este artículo:

Ramos de la Torre, L. (2004). Número tres, armonía triádica y salvación en Ortega y Gasset, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Claudio Rodríguez. *Revista de Estudios Orteguianos*, (8/9), 149-184.
<https://doi.org/10.63487/reo.686>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 8/9. 2004
mayo y noviembre



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

queza del lenguaje común que a diario maneja la gente sencilla de su entorno.

Para ello, además de analizar su obra, y con el fin de aclararnos mejor sobre la importancia de todo esto en la vida y la obra de estos autores, vamos a recurrir a citas de algunos de ellos aparecidas en diversos comentarios o entrevistas importantes.

Así por ejemplo, el poeta zamorano hablando de su estilo, nos recuerda: “que el ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí, y no tan sólo del lenguaje escrito, conduce <a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la <música vital> (perdón por la cursilería y por la imprecisión). A la inspiración>”¹.

Del mismo modo que sucede en Claudio Rodríguez, toda la obra de Ortega hace un homenaje continuo a la lengua cotidiana², y se presenta en varias ocasiones como punto de partida para cualquier pensador o poeta, así nos dice: “Buscamos los conceptos y categorías que digan, que expresen el «vivir» en su exclusiva peculiaridad, y necesitamos hundir la mano en el *vocabulario trivial* y sorprendernos de que, súbitamente, una palabra sin rango, sin pasado científico, una pobre voz vernacular se incendia por dentro de la luz de una idea científica y se convierte en término técnico”³.

En otra ocasión, y con el mismo motivo, vuelve nuestro filósofo a dejar las cosas claras en este sentido al exponer que “En este punto [relacionado con la duda], como en tantos otros referentes a la vida humana, recibimos mayores esclarecimientos del *lenguaje vulgar* que del pensamiento científico. Los pensadores, aunque parezca mentira, se han saltado a la torera aquella realidad radical, *la vida*, la han dejado a su espalda”⁴.

No es de extrañar, pues, que en las investigaciones que Guillermo Araya hiciese sobre los diferentes tipos de lenguaje en Ortega, este crítico pudiera observar la influencia radical de este tipo de lenguaje en nuestro pensador cuando apunta:

¹ Claudio RODRÍGUEZ, *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 15-16. Nótese que a partir de esta cita siempre que aparezcan tríadas, tanto en el texto del artículo como en el apartado de notas a pie de página, se indicará utilizando <>, a la vez que, tal y como ocurre en este caso, los elementos de la tríada aparecerán en cursiva.

Del mismo modo, siempre que aparezca, y si no se indica lo contrario, la cursiva será nuestra.

² Para el análisis de los diferentes conceptos sobre lengua o lenguaje en José Ortega y Gasset puede consultarse el práctico *Índice de autores y conceptos de la obra de José Ortega y Gasset*, de Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 2000.

³ José ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es filosofía?* (1929), en *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1983, VII, 411-412. Se citará como es norma por tomo y páginas.

⁴ V, 393.

Limitando nuestra curiosidad al lenguaje de Ortega, creo que dos son las causas que lo impulsaron a valorar tan altamente la doctrina disuelta en el *habla coloquial*:

1) El tipo de objeto que él pretende conocer, y que es el de mayor importancia para su metafísica, no ha sido analizado ni considerado antes por los filósofos.

2) El lenguaje –que recubre toda la experiencia humana– contiene siempre una determinada doctrina sobre las realidades que nos interesa conocer.

[...] La *lengua diaria* contiene una doctrina perspicaz y verdadera sobre un tipo de objeto que ocupa un lugar destacadísimo en la filosofía orteguiana; ese objeto –la *vida humana*– ha sido desatendido por los filósofos anteriores, y esto hace todavía más importante el testimonio contenido en la *lengua diaria*⁵.

Vamos a continuar, pues, analizando ese concepto de *vida* de nuestros autores que aparece siempre al lado de lo *cotidiano*, y que busca la *armonía* a partir de la cual ambos han construido todo su pensamiento o su poesía. Por ello, conviene que entendamos el desarrollo de su tarea a través del planteamiento de la *vida* como un hecho radical necesario, como una clave que aparece un gran número de veces⁶ en todas sus obras. Es el propio Ortega quien la define desde las *tríadas* diciendo:

La *vida* deja de ser una serie de acontecimientos que se producen sin otro nexo que la sucesión, y nos aparece como un *drama*, es decir, como una *tensión*, un proceso dinámico cuyo desarrollo es perfectamente inteligible. [...] Este personaje ideal que cada uno de nosotros es, se llama “vocación”. [...] *Vocación* y *circunstancia* son, pues, dos magnitudes dadas que podemos definir con precisión y claramente entenderlas, una frente a otra, en el sistema dinámico que forman. Pero en ese sistema inteligible interviene un factor irracional: el *azar*. De esta manera podemos reducir los componentes de toda vida humana a *tres* grandes factores: <*vocación, circunstancia* y *azar*>⁷.

Después de lo que hemos comentado, y a partir de la necesidad de estudiar en estos autores la presencia de las *tríadas*, vamos a dividir estas reflexiones en dos partes, de forma que en un primer momento tendremos en cuenta aspectos generales, para pasar después a ver *las tríadas* en cada uno de estos autores.

⁵ Guillermo ARAYA, *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. Madrid: Editorial Gredos, 1971, pp. 169-173.

⁶ Según los análisis que hace Fernando YUBERO FERRERO en *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 16, este concepto es el que con mayor frecuencia léxica aparece en la obra de este poeta, un total de 124 veces.

⁷ José ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*. Madrid: Aguilar, 1987, pp. 26-27.

I. Consideraciones generales

Es un hecho de sobra conocido que tanto en los juegos infantiles como en los considerados pensamientos más altos, la presencia del *número tres* es continua, y define algunos apartados esenciales de nuestras vidas debido sobre todo a su modo de aparecer, muchas veces en forma de *<enumeración, reiteración o conjuro>* desde la tradición recogida por nuestra cultura o desde la herencia que nos ha llegado a través de *<lo religioso, lo humanista o lo clásico>*; pensemos, por citar tres ejemplos históricos de alta incidencia en nuestra sociedad y que pueden venir ahora al caso, en hechos como el misterioso mundo de la Trinidad cristiana: *<Padre, Hijo, Espíritu Santo>*, los tres contenidos de la Revolución Francesa: *<Libertad, Igualdad y Fraternidad>*, o el triángulo psicoanalítico de la construcción de la personalidad psíquica formado por *<el ello, el yo y el super-yo>*.

De modo que, si atendemos a los fundamentos de nuestra cultura, podremos ver que así ocurre, por ejemplo, con la *tríada armónica* que surge desde el concepto de *triángulo*⁸ pitagórico y órfico, pues el propio Pitágoras, que consideraba el mundo representado con un triángulo isósceles –primera figura empleada para representar lo eterno–, aseguraba que la Tríada, o ley del ternario, es la ley constitutiva de las cosas, la clave de la vida, del hombre, del universo y de Dios, y que obra como una luz que atraviesa las cosas y las hace transparentes. Esa luz, como sabemos, es un contenido cultural que ha mantenido, desde el mundo grecolatino, una alta influencia en la cultura occidental.

Son esta ley y esta luz las que rigen en nuestra cultura *<el pensamiento, o el poema o el canto>*, pues como decíamos en otro lugar: “hemos unido en el canto *tres* aspectos muy importantes para todos nosotros, hasta formar un *triángulo*: el *triángulo* perfecto que –según Antonio Colinas– concierta armonía y armoniza lo humano y lo misterioso. *<Miserable el momento si no es canto>* nos recordaba también Claudio Rodríguez”⁹.

Por eso, a fin de intentar sentar las bases de lo que queremos decir, vamos a partir de las jugosas reflexiones que Ortega hiciese sobre el *número* y la definición de número, pues, entiende la importancia de la enumeración como algo esencial en el desarrollo de cualquier tipo de discurso, de hecho la idea que tiene nuestro filósofo sobre el número va a centrar el camino que pretendemos seguir en estas reflexiones. Es en *La idea de principio de Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* donde de una forma más definida se explica y se patentiza el pensamiento de nuestro filósofo sobre este asunto, pues, marca la diferencia es-

⁸ Recuérdense aquí, el gran número de veces que Ortega, entre otros, utiliza el ejemplo del triángulo en sus consideraciones.

⁹ Luis RAMOS DE LA TORRE, *Por el aire del árbol*. Zamora: Editorial Semuret, 2002, p. 21.

tablecida entre *<cifra, número y definición de número>* en una cita posiblemente larga, pero adecuada a nuestro propósito, en la que expone: “nótese que cada vocablo *<uno, dos, tres...>*, y cada cifra *1, 2, 3...>*, es signo de un solo número; por tanto, [que] necesitamos tantos signos como números hay. [...] no quita que cada vocablo y cada cifra sea un cuerpo único [...] la diferencia entre el número y su cifra o nombre no afecta lo más mínimo, no modifica en absoluto, la relación de nuestra mente con el objeto «número». Por eso, habiendo una relación de uno a uno entre cifra y número, podemos decir que la cifra es el número y que no es su signo para los efectos de nuestra ocupación intelectual o cognoscente con los números. Si, en cambio, digo: sea *x* un número igual al número *b* más el número *c*, la situación ha cambiado. [...] *x, b y c* no son nombres individuales de números individuales. *Uso cada una de ellas como representante de todos los números, tomados singularmente; o dicho en otra forma: como representante cualquiera de los números.* Uno tras otro, todos los números pueden ser ese *cualquiera*. [...] Pues el Álgebra es una aritmética que en vez de ocuparse de los números mismos (dijimos que cifra = número), se ocupa *sólo* con sus signos *como tales signos* de ellos (el Álgebra emplea secundariamente números para expresar coeficientes, potencias, divisores; pero estos no son nunca los números de que se ocupa)”¹⁰.

Debemos aclarar con esto, aunque alguna vez se hará mención explícita de ello, que lo que aquí nos interesa no son sólo las veces que *el número* o la cifra, en este caso el *tres*, se nombra como tal con su nombre o su cifra¹¹, sino los diferentes modos en que la *tríada* refleja y define el *número tres algebraico* que ésta representa en los diferentes veces y modos en los que aparece. Más adelante analizaremos de forma más detenida la concreción de esta definición de número algebraico tanto en los poemas de Claudio Rodríguez, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, como en las propias reflexiones de Ortega, ya que sus versos o sus pensamientos marcan un punto de vista importante para buscar y desarrollar el concepto de *armonía* que se deriva del encuentro que puede surgir de la tensión entre el sujeto y la realidad, y que se determina en *las tríadas* o en la definición del *número tres* que aquí se pretende analizar. No olvidemos que en más de una ocasión es el mismo Claudio Rodríguez quien sobre la *armonía* nos ha dicho:

¹⁰ VIII, 92-93.

¹¹ Conviene notar la coincidencia que aparece aquí entre el concepto de nombre de Ortega y el de Claudio Rodríguez cuando en su artículo “Viendo jugar al corro”, ABC, 18 de enero de 1987, p. 3, expone: “Como se considera al «nombre» propiedad del ser, hasta condición de su existencia, no es extraño que la «palabra» carezca de validez. Todo objeto posee como un nombre íntimo, absoluto, es decir, un nombre que forma parte de la naturaleza misma del objeto que designa. Se ve a simple vista la enorme importancia que este problema tiene acerca del origen de la realización poética, de su limitación, etcétera”.

El alma como el cuerpo, es plástica y no *armónica*, y en el entorno de la contemplación se conoce a sí misma, tan solo en fugaces momentos inefables y duraderos, quizá semejantes a una *geometría* y a una teología *<intemporales, y fijas, fulgurantes>*, como musicalidad estremecida o como color que se deslíe y se maciza. Es la inspiración como una enajenación *<luminosa, misteriosa y cierta>*; [...]. El proceso hacia el poema hace que el lector (*¿dónde? ¿quién?*), participe en situaciones más o menos similares a las de la experiencia emocional del autor. Que los *<comparta o no, o se las imagine, o sueñe>*, es otro asunto¹².

En la anterior cita vemos a Claudio Rodríguez preguntándose, desde el proceso hacia el poema, por el lector, por *¿quién es?*, y *¿dónde se encuentra?*, pregunta que a mi juicio, no es otra que aquella que plantea la búsqueda del *número tres* (el lector), desde el número uno (el poeta), y en relación al número dos (el poema), tal y como hemos escrito en nuestro artículo “¡Qué Claudio la esta velando!”: “en su visión de la poesía como *participación* y a partir del concepto de *«salvación desde el canto»*, tal y como se intentará aclarar aquí, «está velando», por supuesto la poesía, para todos nosotros los lectores que con ella, y como los niños en un *juego del tres*, también esperamos salvarnos. Se trata, pues de ver la poesía de este autor como un «juego» esencial, como un corro vital de celebración en el que el *poeta* «velándola» (el uno) se va salvando vigilante de que el *poema* (el dos), encuentre al *lector* (el tres) que se queda de nuevo «velándola» para que el juego de la vida y la poesía se eternice en el tiempo”¹³.

A la vista de todo esto, y desde ese concepto de *número* que planteaba Ortega, la *tríada* se define, pues, como una definición y una representación necesaria de la relación que se establece en los diferentes usos lingüísticos de cualquier sociedad, y que ha sido simbolizada de formas diferentes a lo largo de nuestra tradición cultural. No vamos a entrar aquí en la explicitación de las diferentes formas históricas de simbolizar o de pensar el mundo desde el *número tres*, símbolo crucial de nuestra cultura, pues esas líneas de investigación pueden observarse en diferentes documentos y estudios específicos de ello, aunque sí nos interesan las referencias al *tres* y a la *circularidad* típicas, entre otros, de los análisis cabalísticos. En sus páginas podremos analizar, por citar algunos ejemplos significativos de una nómina que en realidad es bastante extensa, series de *tres* elementos esenciales como: la estructura triádica del silogismo; la trilogía plotiniana de ascenso al conocimiento: *<la Música, el Amor y la*

¹² Claudio RODRÍGUEZ, *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández* (Discurso de entrada en la R.A.E.). Madrid-Zamora: Real Academia Española-Ayuntamiento de Zamora, 1992, p. 23.

¹³ Luis RAMOS DE LA TORRE, “¡Qué Claudio la está velando!”, *Archipiélago* (*Cuadernos de crítica de la cultura*), 61 (2004), monográfico sobre Claudio Rodríguez (en prensa).

Filosofía>; las tres vías místicas: <purificativa, iluminativa y unitiva>; el famoso conjuero triádico animador de los juegos infantiles que tantas veces hemos recordado por su carácter mágico: <¡a la una, a las dos, a las “siis” tres!>; las tres almas platónicas; las Tres Gracias; los Tres grados de la Masonería; la tres transformaciones del espíritu en Nietzsche: <camello, león, niño>, o las tres edades del hombre: <niño, adulto, anciano>¹⁴.

A partir de esta aclaración, no podemos pasar por alto el hecho constatable de la aparición sistemática y continua de las *tríadas* en los autores que aquí queremos presentar, y en los que, por otra parte, todo esto surge muchas veces al lado de un concepto fundamental que podemos observar reiteradamente y de forma paralela en las preocupaciones de estos autores, me estoy refiriendo a la presencia del concepto de *salvación*, ya sea, “la *salvación desde el canto*” como ocurre en el caso del poeta Claudio Rodríguez, “la *salvación alrededor de la circunstancia*” en Ortega y Gasset¹⁵, o la explicación de este concepto desde un punto de vista más o menos místico como ocurre en los casos de Fray Luis de León o San Juan de la Cruz.

Se trata, pues, de una serie <de conceptos, de un estilo y unos procedimientos lingüísticos> unidos de forma radical al pensamiento filosófico o a la cosmovisión poética de estos autores, y que aquí queremos analizar al lado de otros aspectos esenciales para ellos, y de los que algunos como el ritmo del lenguaje o la presencia de la *armonía* ya se han introducido aquí.

Así, sobre la necesidad vital de esta *armonía*, y bastante cercano a la determinación *triádica* que aquí nos preocupa, el poeta Antonio Colinas expone algunas ideas fundamentales al indicar: “*Armonía* es la palabra clave. La *vida*, el mundo, es una *armonía* que nos empeñamos en vivir en desarmonía. Seguir <los ciclos, las estaciones, las mutaciones naturales>; observar el curso del macrocosmo y del microcosmo y adaptarnos periódicamente a ellos. *Vivir en plenitud*; esperar con calma cuando nos asalte algún mal. Evitar, en cualquier caso, la desarmonía. Esta es la clave del ser”¹⁶.

Este *vivir en plenitud* que menciona Colinas no es otro que el concepto de *vida* orteguiano y, a su vez, el que con tanta insistencia expone Goethe, uno de los autores más citados y queridos por Ortega y Claudio Rodríguez, cuando dice: “Claridad no es la vida, pero es la *plenitud* de la vida», y que coincide también

¹⁴ Sobre último ejemplo es el propio Claudio Rodríguez quien, sintiéndose cerca del *tercer* tiempo, en su último libro publicado *Casi una leyenda* (1991), y en el poema “Nuevo día” escribe: “de esta paz que me espera / –dos horas antes de la medianoche– / del *tercer* oleaje, que es el mío”.

¹⁵ Sobre la relación de estos aspectos se reflexiona en Luis RAMOS DE LA TORRE, *Poesía y salvación en Claudio Rodríguez: una interpretación desde Ortega* (tesis en preparación). Facultad de Filosofía, UNED.

¹⁶ Antonio COLINAS, *Tratado de Armonía*. Tusquets: Barcelona, 1991, pp. 25-26.

con la concepción sobre lo mismo aparecida en *Meditaciones del Quijote* de Ortega: «Hay dentro de cada cosa la indicación de una posible *plenitud*. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla para que cobre esa su *plenitud*»¹⁷.

De esa *plenitud* fugaz que se logra con la *armonía* y de la que más atrás nos hablaba Rodríguez, es sobre la que en otro momento, y relacionándola al igual que Goethe con la *claridad*, comenta José Ferrater Mora hablando de Ortega: «La noción orteguiana de *claridad* difiere en algunos respectos fundamentales de la noción tradicional. La *claridad* no es algo sobrepuesto a la vida, como si se tratara de algo externo a ella. No es tampoco la vida misma, sino la *plenitud de la vida*, o, en nuestro ya familiar vocabulario, la *vida en la plenitud de su significación*. De ahí la concepción de la razón como «función vital» [...] Ahora bien, con el fin de alcanzar semejante *plenitud* se necesitan dos elementos: uno es el concepto; el otro, la perspectiva»¹⁸.

Vemos en esta cita como desde la dualidad establecida entre el concepto y la perspectiva nuestro pensador llega a la *plenitud* que funda la *tríada*. Del mismo modo, el profesor y crítico Dionisio Cañas comprueba y explicita también un contenido similar referido a la poesía de Claudio Rodríguez, cuando dice que «La obra ha de nacer de la *plenitud de la vida*, no de una serie más o menos compleja de ideas abstractas que pueden agostar la lozanía del impulso emocional e imaginativo, o el de la intuición intelectual. [...] Esos momentos de *plenitud* son los que define Dilthey como «nexos vitales», o lugares de encuentro entre el *querer ser* y el *ser*»¹⁹.

Por eso, en esta *plenitud*, en esta armonía se asienta la *tríada* y la definición del *número tres algebraico* que hiciese Ortega como afirmación de lo que se define en la tensión del ser y el querer ser, de lo subjetivo y de lo objetivo, del concepto y de la perspectiva. Pero no debemos olvidar que esta definición, según nuestro filósofo, es en principio una fórmula matemática derivada del número; así, por ejemplo, en el análisis que hace para determinar el número 6 mediante la igualdad específica $6 = 5 + 1$, o la más general $x = 5 + 1$, y llegar después a la generalización: $x = n + 1$, Ortega explica todo el proceso como una relación en forma de *tríada* que surge a partir de la tensión que se define desde los dos *números* anteriores, por ello afirma: «En el Álgebra, la letra, precisamente porque se ha vaciado de toda significación *numérica* determinada, tiene que hacerse *nú-*

¹⁷ José ORTEGA Y GASSET, «Meditaciones del Quijote», en: *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Edición de José Luis Molinuevo, Tecnos: Madrid, 1995, p. 181.

¹⁸ José FERRATER MORA. *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1973, p. 51.

¹⁹ Claudio RODRÍGUEZ, «Leopardi», *ABC*, 13 de junio de 1987. Citado por Dionisio CAÑAS, *Claudio Rodríguez*. Madrid: Júcar, 1987, p. 94.

mero a nuestro ojos, entrando a formar parte de la fórmula que es la ecuación. Ésta <nos da la definición de un número; antes que presentarnos el número ya hecho, nos da su génesis y su entraña, nos hace en cada momento explícito y expreso> que el número consiste en puras relaciones <de igualdad, de más y de menos>. [...] Podemos, pues, resumir el progreso que representa el álgebra en cuanto “modo de pensar” diciendo: <Primero, hacer ver que el número consiste en puras relaciones. Segundo, el número aparece en ella sustituido por su definición. Tercero, consecuencia del primero y segundo y lo más decisivo: obliga a no interpretar el número sino in terminis, es decir, en los términos de su definición>, con lo cual lo libera en cada caso de su valor <infinito, confuso e incontrolable> y lo logifica. En el <Álgebra, la Aritmética tiende a hacerse Lógica> del número. Ahora bien; esos tres caracteres son los que constituyen la Matemática actual en su forma más depurada, por lo menos la Matemática que podemos llamar canónica”²⁰.

Desde estas aclaraciones que hace Ortega sobre la base lógica de las *tríadas* es conveniente considerar que hasta ahora venimos hablando del número *tres* como <cifra, guarismo o número> (Ortega cita en el artículo indicado y en nota 1 (p. 96) que: “en 1678 hace constar Leibniz, que las cifras árabes tienen sobre las romanas la ventaja de explicar la «génesis» del número, y por tanto su definición”); pero, tenemos que avanzar e ir hacia la *tríada* como definición, pues, en muchas menciones en prosa de estos autores, o en algunos de los versos o estrofas que vamos a analizar, aparecen las *tríadas* en forma de definiciones algebraicas del *número tres*, esto es, como fórmulas, y como ecuaciones. Debemos decir además, que no deja de ser curioso el hecho de que Ortega termine la última cita que hemos referido con una fórmula matemática en forma de *tríada* para explicar las propias Matemáticas.

Por todas estas razones, vamos a intentar comprobar la importancia de esta definición lógica de la *tríada* como explicación conclusiva que surge de la tensión establecida entre la subjetividad y la objetividad que aparece en algunas obras filosóficas o poéticas como las que aquí se quieren estudiar, pues, según nos recuerda de nuevo Antonio Colinas respecto de la *armonía*: “En qué pocas ocasiones, en qué pocas Poéticas, encontramos fundidas la poesía y la *armonía*. Recuerdo, sin embargo, unas páginas excepcionales de Alexandr Blok sobre esta fusión, sobre el sentido equilibrado y pleno de la vida: ¿Quién es un poeta? ¿Una persona que escribe versos? No, claro que no. Se llama poeta no porque escriba un verso sino porque dota de *armonía* al sonido y a la palabra, porque él es hijo de la *armonía*. ¿Y qué es la armo-

²⁰ VIII, 95-96.

nía? La *armonía* es el acuerdo entre las fuerzas del mundo y el orden de la vida del mundo”²¹.

De estos planteamientos iniciales que venimos señalando, <lenguaje cotidiano, vida, y armonía> parten nuestros autores. Así, de igual forma en que el concepto de *vida* aparecerá en la obra del poeta de la generación del 50, la *vida* para Ortega, según nos recuerda Juan David García-Bacca²², es el ser por excelencia que se ejecuta desde un drama que mantiene en tensión dos tendencias: la tendencia hacia la *cosa* o dominio de la circunstancia cósmica, y la tendencia hacia el *ser*, a partir de la cual la vida se definiría como el *Ser que es cosa*. Desde ahí, este discípulo de nuestro filósofo, nos recuerda que para su maestro la *vida humana* se articula, como no podía ser de otra manera, en *tres* niveles: <*Vitalidad*, *Alma* y *Espíritu*>, y nos recuerda a Ortega cuando dice que: “Una es esa porción de nuestra psique que vive infusa en el cuerpo, hincada y fundida con él. En mi última conferencia decía yo de ella: A esta alma carnal, a este cimiento y raíz de nuestra persona, debemos llamar *vitalidad* [...] Cada uno de nosotros es ante todo una fuerza vital: <*mayor o menor, rebosante o deficiente, sana o enferma*>. El resto de nuestro carácter dependerá de lo que sea nuestra vitalidad”²³.

En cuanto a las otras zonas de lo que Ortega llama *topografía o estratigrafía* de la personalidad, nuestro autor escribe a continuación unas reflexiones esenciales en las que, para la estructura del alma, acaba encontrando un símil matemático tan cercano para nosotros al concepto numérico que define una de las características fundamentales de su estilo. Así, a partir de un símbolo *triádico*, nos dice:

Esta *tripartición* de nuestra intimidad en las *tres* zonas de <*vitalidad*, *alma* y *espíritu*> nos es impuesta por los hechos, y hemos llegado a ella sin otra operación que filiar estrictamente, como hace un zoólogo al clasificar la fauna, los fenómenos interiores. Estos *tres* nombres, pues, no hacen sino denominar diferencias patentes que hallamos en nuestros íntimos sucesos: son conceptos descriptivos, no hipótesis metafísicas. [...] Esto nos obliga, por lo menos provisionalmente, a hablar de *tres* <*yo*> distintos que integran *trinitariamente* nuestra personalidad: <*un* <*yo*> de la esfera psicocorporal, *un* <*yo*> del alma, *un* <*yo*> espiritual o mental>. Ahora bien: el <*yo*> indica siempre un término central de

²¹ Antonio COLINAS, *Tratado de Armonía*, ob. cit., pp. 22-23.

²² Juan David GARCÍA BACCA, “Ortega y Gasset o el poder vitamínico de la filosofía”, en *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 332 (1.ª ed. 1947).

²³ José ORTEGA Y GASSET, “Vitalidad, Alma, Espíritu”, en *Obras Completas*, dos vols., Madrid: Revista de Occidente, 1943, pp. 502-503. Citamos esta edición, pues es la que maneja Juan David García Bacca en el artículo referido.

referencia: el diente que duele no le duele al diente, ni la cabeza a la cabeza, sino ambos a un *tercero*, que es mi <yo> corporal. Los *tres* <yo> vienen a ser *tres* centros personales, que no por hallarse indisolublemente articulados dejan de ser distintos. [...] El yo espiritual tiene, como sus actos, un carácter puntual. [...] En cambio, pueden nacer en mi alma varios y aun opuestos <impulsos, deseos, sentimientos> [...] habremos de pensar el alma a la manera de un *volumen euclídiano*, con sus *tres dimensiones*.

Por ello, algo más adelante y respecto de las denominadas por él como otras dos zonas de la personalidad: el *espíritu* y el *alma*, nuestro autor hace un análisis de todo ello a través del compromiso que el sujeto tiene con la circunstancia, y desde la tensión que se establece, como ya hemos comentado, entre la subjetividad y la objetividad necesarias; así nos dice: “el *espíritu* no descansa en sí mismo, sino que tiene sus raíces y fundamento en ese orbe universal y transubjetivo. Un espíritu que funcionase por sí y ante sí, a su <modo, gusto y genio>, no sería un *espíritu* sino un *alma*. Porque, en efecto, <sentir, conmovernos, desear> advertimos que son actos, en un pleno sentido, privados, individuales. [...] El alma forma, pues, un recinto privado frente al resto del universo, que es, en cierto modo, región de lo público. El alma es <morada, aposento, lugar acotado> para el individuo como tal, que vive así desde sí mismo y sobre sí mismo, no desde la lógica o desde el deber”²⁴.

Al reflexionar sobre todos estos comentarios de Ortega observamos de forma continua la presencia y la vigencia de las *tríadas* y del *número tres algebraico*, pues, como ya se ha dicho sólo este número puede asegurar un posible camino de solución a esa puntual tensión entre subjetividad y objetividad que se le presenta al sujeto en su hacer vital. De este modo, no debe resultarnos nada extraño que, a partir de ello, su discípulo García-Bacca pudiese realizar un estudio pormenorizado de la presencia fundamental del *número tres* en muchas de las reflexiones del filósofo madrileño. Así, muy acertadamente y de una forma, permítanseme los adjetivos, ágil y refrescante, sintetiza lo que aparece en el artículo de Ortega ya mencionado <Vitalidad, Alma y Espíritu>, con lo que se expone en *Ensimismamiento y alteración*²⁵ y en *Biología y pedagogía*²⁶ indicando, desde la dualidad establecida entre *ser* y *cosa*, las siguientes *tríadas*: 1. <Vitalidad, alma, espíritu>. 2. <Yo corporal, yo anímico, yo espiritual>. 3. <Tendencia hacia la alteración, tendencia a ensimismamiento, tendencia hacia práctica>. 4. En plan onto-

²⁴ José ORTEGA Y GASSET, *Ibidem*, pp. 503-504.

²⁵ José ORTEGA Y GASSET, *Ibidem*, “Ensimismamiento y alteración”, p. 1535.

²⁶ José ORTEGA Y GASSET, *Ibidem*, “Biología y Pedagogía”, p. 342.

lógico de distinción entre *cosa* (circunstancia) y *ser* (ens): tendencia a *estado de cosificación*, tendencia a *ser en sí y para sí*, estado en que surge el concepto de *ser* (y las demás ideas), para tender a *ponerlas* en las *cosas*, y levantarlas a *seres*, a *circunstancia reabsorbida* (*aufgehoben*) por mí. 5. <Seudópodo, *pie*, *bicicleta*>, <*ímpetus originarios* de la psique, *cultura y civilización*>. 6. <*Razón vital* [...]; *razón histórica* [...]; *razón pura* [...]>. 7. <*Concepto como representación, concepto como esquema* (definición), *concepto como órgano de aprehensión*, de *reabsorción* de las cosas>. 8. <*Distancia de las cosas frente al sujeto; percepción o presentación, representaciones o imaginaciones; menciones* (alusión, referencia)>. 9. <*Circunstancia, medio vital* (paisaje) y *sobrenaturalidad* (mundo técnico)>²⁷.

Después de estas apreciaciones, García-Bacca hace referencia a la importancia que tiene para su maestro el concepto de *Alma* como *número tres* que da salida a los dos ingredientes de la tensión para poder explicar con Ortega, y a partir del término *excentricidad*, cómo el *Alma* al estar en medio de todos los demás y al carecer de un término como la *cosa* o el *ser* para definirla, va más allá y asegura al sujeto la posibilidad de entender la Vida humana como *originalidad*, o como decíamos más atrás, como todo aquello que da al hombre la opción de desarrollar su propio estilo, pues como en otro lugar y respecto de este mismo concepto hemos señalado: “si nos fijamos en el Diccionario de la R.A.E. que define al individuo *excéntrico* como aquel: «que gira alrededor de un punto que no es su centro de figura; [que] tiene por objeto transformar el movimiento circular continuo en rectilíneo alternativo», podremos entender que la definición del término *excéntrico* marca la dirección y el sentido recto y alternativo en el que cada cual debemos caminar”²⁸.

Desde aquí podemos inferir una de las tesis fundamentales que al principio proponíamos, y es que a nuestro juicio el estilo de los autores que aquí estamos analizando se deriva en gran medida de la opción que toman al utilizar la *armonía* derivada del *número tres* como un eje posible para partir de esta singular tensión y llegar, desde ella y de una forma excéntrica, a un seguro aunque *azaroso*²⁹ más allá.

²⁷ Juan David GARCÍA BACCA, “Ortega y Gasset o el poder vitamínico de la filosofía”, ob. cit., pp. 335-341.

²⁸ Luis RAMOS DE LA TORRE, “El miedo como doctrina y recurso de poder privado y público”, *Duerertas. Revista de Filosofía*, 3 (2004), Asociación Cultural *Duerertas*, Zamora.

²⁹ Conviene recordar que en la cita número 6, hemos indicado una de *las tríadas* esenciales citadas por Ortega: “*Vocación, circunstancia y azar*”, donde aparece como fundamental el concepto de *azar*, importancia que no es para nada lejana de lo que piensa Claudio Rodríguez cuando en Javier OCHOA HIDALGO, “Entrevista a Claudio Rodríguez”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 12 (1999), Universidad Complutense, Madrid, nos dice:

—Es la primera vez que sucede. Pienso que la vida y que la misma poesía son una *aventura*.

Como puede apreciarse en todo lo que venimos diciendo, no son de extrañar, pues, ni la presencia ni la existencia continua de *la tríada* y *del número tres* en cualquier tipo de lenguaje ya sea <cotidiano, filosófico o poético>, pues así ocurre si atendemos a la tradición dialéctica que siempre plantea al lado de cualquier cosa su opuesto, y que, a la vez, viene a justificar cualquier tipo de dualidad grabada de forma radical en nuestras culturas, pero que al final, necesita encontrar una salida. El *número tres* suele aparecer entonces como lo otro que rodea a la dualidad, es decir la relación que une una cosa con la otra; así sucede que cuando existen como opuestos dos detalles, lo uno y lo otro, esta cosa y aquella, entonces necesariamente tiene que existir la idea conceptual <que los relaciona, los conecta, y los enmarca>³⁰. Así, los dos extremos de una cuerda están relacionados por la vigencia de ella misma, de modo que si no existiese la posibilidad de relacionarlos entre sí, entonces tampoco podríamos siquiera determinar, por mínima que fuera, una proximidad entre ellos; de igual forma, podemos decir que un río está definido por la relación que proviene del hecho de la existencia y la presencia de sus dos orillas. Siguiendo con el ejemplo de la cuerda que antes citábamos (“la comba” en el mundo de los juegos infantiles), no es de extrañar que algunos de los autores que aquí nos interesan como el poeta Claudio Rodríguez, en su constatación de la firmeza del número *tres* y desde la observación de un juego infantil en el poema dedicado a la infancia: “Lo que no se marchita” del libro *El vuelo de la celebración* (1976) nos diga: “Estos niños que rompen el dinero / como si fuera cáscara de huevo / y saben que los números / no saltan a la comba porque tienen las piernas / flojas, menos el *tres*”³¹, pues para los niños, y para nosotros, herederos de toda la sabiduría que viene de lo infantil³², el *número tres* no puede tener las piernas flojas, dado que representa la *armonía* y es, a su vez, el encargado de asegurar la tensión de la comba y la persistencia del juego, esto es, la ley constitutiva, como decía Pitágoras, de las cosas y de la vida. Por eso, desde esa tensión conocida muchas veces de forma inocentemente sabia en la que aparece lo subjetivo

—Pero eso lo ha pensado siempre.

—Sí, y no lo digo sólo yo, se ha dicho desde el origen de la poesía. “Hay que *aventurar la vida*”, decía Santa Teresa. Se trata de eso. La poesía es una *aventura* y al mismo tiempo un estudio, y un *azar*. Como decía Salinas, gran poeta, es un “seguro azar”. Aunque parezca otra contradicción.

³⁰ Nótese como al enumerar, y derivada de los usos del lenguaje común, utilizamos en varias ocasiones y por una lógica de la reflexión, la recurrencia normal del *tres discursivo*.

³¹ Claudio RODRÍGUEZ, *Poesía Completa (1955-1991)*, ob. cit., 2001, p.255.

³² Pueden verse para esto nuestros artículos sobre la influencia de la infancia en la poesía y sobre todo en la poética de Claudio Rodríguez, como son el citado: “¿Que Claudio la está velando”, o “La infancia como valor en la literatura de Claudio Rodríguez”, *Revista de Literatura Primeras Noticias*, 201 (2004), Barcelona, pp. 61-69.

complementándose con lo objetivo, el *número tres* surge para simbolizar la posibilidad de relacionar dos ideas hasta el momento opuestas, y generar entre ellas un vínculo asegurador de correspondencia; o lo que es lo mismo, *la tríada* refiere e implica una idea nueva, la cual surge como consecuencia directa de establecer y determinar la relación y el vínculo entre las dos anteriores.

Surgen, pues, *el número tres* y *lo tercero* como legitimación y consecuencia lógica de una reflexión centrada en la libertad del hombre < cultural, social y político >. Cercano a estas preocupaciones, el filósofo francés Jean Paul Sartre, pensando en la relación tradicionalmente dualista del hombre con el grupo social al que pertenece y reconociendo la importancia del *tercero* como salida necesaria a la dialéctica articulada de forma binaria, indica: “La formación binaria, como relación inmediata de hombre a hombre, es el fundamento necesario de toda *relación ternaria*; pero inversamente, ésta, como mediación del hombre entre los hombres, es el fondo sobre el que se reconoce la reciprocidad como ligazón recíproca”³³.

No en vano, y, siguiendo criterios de reciprocidad armónica, conviene aclarar la insistencia continua de otro autor de los que aquí vamos a analizar, y que por unas razones u otras ha sido mencionado en muchas ocasiones tanto por Claudio Rodríguez como por Ortega, estamos hablando de Fray Luis de León y de su continua inquietud por “*ponerle número*” al lenguaje, es decir, por asegurar en sus poemas la *armonía* y la *vida* de lo que se dice³⁴:

Es importante señalar que en la tradición filosófica a que tenía acceso Fray Luis había una clara transición entre el < *lenguaje*, los *nombres* de las cosas, y el *ser* mismo, incluso el *ser divino* >. *Nombres y números* apuntaban hacia lo absoluto. Mayáns escribe acerca de nuestro autor: “La lengua castellana le debe

³³ Jean Paul SARTRE, *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada, 1963, p. 241. Un análisis más concreto de esto desde la óptica de la libertad aparece en la Tesis doctoral de Sebastián SALGADO GONZÁLEZ, *La libertad como proyecto narrativo de la historia en la Filosofía de Jean Paul Sartre*. Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía, 1996.

³⁴ Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, edición de Manuel Durán y Michael Atlee. Madrid: Cátedra, 1983, p. 34.

La cita de Mayáns aparece (2) en cita núm. 16 de esta edición y hace referencia a *Vida*, apud *Obras*, cit. por Cristóbal Cuevas, *De los nombres...*, página 61, núm. 105. En esta misma página el texto de Cristóbal Cuevas continúa: “es decir, la cadencia dulce y eufónica, apoyada en ritmos y melodías tonales, que, a veces, desemboca en verdaderos metricismos. [...] Como el propio escritor decía: [...] <Y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras>, <y las pesa y las mide y las compone>, para que no solamente digan <con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulçura>”.

Aparece (4) en cita núm. 17 y hace mención de otra de *De los nombres...*, p. 497.

Aparece (5) en cita núm. 18 y es referencia de la cita núm. 12. p. 497 de la ed. Antes citada.

una singular prerrogativa, i es aver sido el primero que procurò introducir en ella la *harmonia* del Numero”². Repitamos un fragmento de una cita ya antes dada: “yo confieso que es nuevo, y camino no usado por los que escriben en esta lengua, *poner en ella número...*”³. Cristóbal Cuevas aclara en nota que “número” significa para Fray Luis “determinada <medida, proporción o cadencia>, que hace armoniosos los periodos <músicos, y los de la poética y retórica,> y por eso agradables y gustosos al oído”⁴ [...]

Claro está que el vínculo entre la <numerología, la música, el lenguaje> –los nombres– y la visión total, filosófica, religiosa, teológica, mística, “científica” del Cosmos, es decisivo para nuestra comprensión de la poesía y la prosa de Fray Luis.

No es este lugar para desentrañar el viejo debate sobre la posición más o menos mística del inquieto Fray Luis, aunque el carácter de lo místico pueda cruzarse con nuestras interpretaciones debido al contenido *triádico* observable en su modelo de ascensión al conocimiento, y, por unos motivos u otros, en razón a la mayor o menor cercanía de lo místico con los autores que aquí estamos manejando; pero, desde el análisis de la poética de este autor y de acuerdo con el ejercicio más bien intelectual y comprometido que siempre tuvo con su vida, podemos establecer con Dámaso Alonso que: “Si por misticismo entendemos el impulso místico, el ansia de elevarse a la unión con Dios, Fray Luis es místico, porque éste es el sentido de toda su poesía. Si entendemos la fusión con Dios tal como está intuita en Santa Teresa o en San Juan de la Cruz, nada más lejos del misticismo que nuestro poeta. Su posición es la del *desterrado* que mira con envidia los prados altos y los cencidos”⁵.

La definición de *desterrado* que se da en la anterior cita nos parece muy importante, pues, conecta a Fray Luis con el aspecto de *excentricidad* a partir de la visión del número tres como conclusión *armónica* que comentábamos en Ortega, y acerca su postura a lo que en éste se definía como *excentricidad* del *Alma* original que busca romper la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo, y, que desde un contenido poético necesariamente *armónico* y humano en Fray Luis, termina alejándolo de los contenidos del *número tres* místico establecido en las vías <purgativa, iluminativa y unitiva>⁶. No obstante, y a pesar de todo lo escrito en un sentido totalmente divergente por aquellos que se obstinan en demostrar lo contrario, este punto de vista de Dámaso Alonso sobre la mística y Fray Luis, se acerca al que mantenemos sobre el mismo aspecto tanto en este

³⁵ Dámaso ALONSO, *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente, 1944, p. 211.

³⁶ En este sentido conviene tener en cuenta las reflexiones que sobre la mística y los místicos hace nuestro pensador en: José ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es Filosofía?*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 87-91.

autor como en Claudio Rodríguez, sobre el que pensamos, pese a los esfuerzos de algunos críticos para intentar demostrar la cercanía del poeta zamorano con la mística, que, de existir esta cercanía a tales autores, será debida más bien a la aparición continua de la *armonía* y del *número tres* en el sentido que venimos comentando. Es el propio Rodríguez quien en muchas ocasiones ha reconocido a Fray Luis de León como uno de sus maestros, y, a su vez, no son pocas las citas en las que hace mención de esta herencia, sobre todo en referencia a su prosa; así, por ejemplo, sobre la *armonía* que ve a la hora del primer atardecer en las piedras y en la luz de Salamanca, Claudio Rodríguez nos recuerda: "Cada hecho humano lleva consigo creación y destrucción. ¿y <dónde la posible armonía? ¿Dónde la fundación, [dónde] la configuración de la realidad> a través del tiempo siempre renovado? Salamanca es un valor simbólico de la cultura como pueden serlo otras pocas ciudades. [...] [y en ella, por supuesto] La *poesía* se hace *música*, y astronomía y *aritmética* y *geometría* y además, *plasticidad* [...] Es natural que fray Luis de León, oyendo la música de su amigo Salinas, escribiera que «la piedra que en el edificio está asentada en su debido lugar, o por decir cosa más propia como la cuerda de la música, debidamente templada en sí misma...»"³⁷.

Sobre esta luz y esta plasticidad³⁸ en tensión, que están siempre presentes en la obra de Rodríguez y vienen acompañadas del ritmo de la *claridad* que llega a través de la *armonía*, José Olivio Jiménez, uno de sus críticos más acertado, las relaciona también con los dos autores cristianos, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, pero aclara, cosa que compartimos por completo, el afán *humano* y no tanto místico del autor zamorano cuando refiriéndose a su libro *El vuelo de la celebración* (1976), expone:

Aventuraríase aquí una disposición afín a la aún nerviosa aspiración *luisiana* de la luz; y apurando más el riesgo de errar por nuestra parte, a la vivencia de esa "lumbre" que apaga los enojos del alma en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, o a "el calor y la luz" que en la *Llama de amor viva* alumbra y redime las profundas cavernas del sentido. Un proceso análogo revela la evolución interior de nuestro poeta. Mas esta posibilidad de encontrar a esa disposición raíces poéticas de tan alta espiritualidad no equivale, ni muchísimo menos, a una total identificación con éstas: la luz, en Claudio Rodríguez, obedece y tras-

³⁷ Claudio RODRÍGUEZ, "Entrando en Salamanca", *ABC*, 29 de mayo de 1993.

³⁸ Nótese como tanto en la cita anterior como en la número 11 de este artículo la *armonía* y la plasticidad aparecen unidas por unas u otras razones en los comentarios de Rodríguez. En su memoria de licenciatura: *El elemento mágico en las canciones infantiles de corro castellanas*. Madrid: Universidad Central, 1957, y en las páginas dedicadas a la pantomima y al gesto, podemos observar de forma implícita una referencia a estos conceptos.

ciende afanes aún muy *humanos* y muy compartibles, y de aquí su calidez y su vigencia para el lector de nuestros tiempos³⁹.

Para dejar bien sentado todo este asunto sobre la mayor o menor cercanía a la mística de estos autores y corroborar lo que venimos diciendo, conviene que tengamos en cuenta de nuevo la edición de la poesía de Fray Luis que antes hemos citado, pues allí se nos aclara que: “En la poesía de Fray Luis se ve este deseo de ascender a los cielos, pero no motivado por el ansia casi insoportable de unirse a Dios. [...] Ello no significó que no haya encontrado su propio camino, su expresión vital y poética originales e inconfundibles. Diríamos incluso que el deseo de evasión y la angustia al no poder llevar a cabo plenamente este deseo lo acercan más a nosotros, lo convierten, en alguna forma, en nuestro hermano, en sensibilidad y en angustia. Sus poemas son más *humanos*, más comprensibles para nuestra época, que los divinos poemas de San Juan de la Cruz”⁴⁰.

Como puede observarse, las dos citas anteriores aclaran el contenido humano, cercano y comprensible para los tiempos actuales que tiene la necesidad poética *triádica* tanto en Claudio Rodríguez como en Fray Luis, además de demostrar la cercanía de ambos con la *excentricidad* típicamente humana de Ortega que se define, según hemos visto más atrás, en el esquema de García-Bacca, y por supuesto, en la Razón Vital. Es bueno que recordemos como es el propio Ortega quien hablando de relación entre la mística y la filosofía nos dice: “La filosofía es un enorme apetito de transparencia y una resuelta voluntad de mediodía. [...] Si el misticismo es callar, filosofar es decir: descubrir en la gran desnudez y transparencia de la palabra el ser de las cosas, decir el ser *—ontología*. Frente al misticismo, la filosofía quiere ser el secreto a voces”⁴¹.

No deja de ser curioso también, que en la presente edición de la poesía luisiana se haya optado por una clasificación *triádica* que responde a todo lo que venimos comentando y que está dividida, según los editores del libro de Fray Luis, en los siguientes planos: <1. *Plano horaciano* 2. *Plano platónico-pitagórico* 3. *Plano místico religioso*>. Desde esta *tríada* los responsables de la edición nos aclaran: “Hay que buscar refugio no solamente hacia dentro [impulso horaciano] sino también *hacia las alturas*, en la contemplación platónico-pitagórica. El universo es *orden cifrado*, *armonía*, música, belleza pura. Belleza que es un bálsamo y da paz con tal que podamos *alzarnos* hasta ella”⁴².

³⁹ José Olivio JIMÉNEZ, “Claudio Rodríguez entre la luz y el canto: sobre *El vuelo de la celebración*”, *Papeles de Son Armadans*, vol. 87, 259 (noviembre 1977), p. 114.

⁴⁰ Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, ob. cit., pp. 43-44.

⁴¹ José ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es Filosofía?*, ob. cit., p.91.

⁴² Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, ob. cit., p.38.

Ahí, en ese mundo *armónico* es donde se desarrolla, como se verá más adelante, la importancia que el número *tres algebraico* indicado por Ortega tiene para Fray Luis y que se encuentra definido en muchos de sus poemas <desde la vital curiosidad intelectual que le caracteriza, desde el matiz de elevación y altura de su poesía, o desde su amor> continuo al número y a la música. Esta manera de ver el mundo le servirán de salvación, tal y como le ocurre a Claudio Rodríguez “desde el canto”, o a Ortega “desde la circunstancia”, pues para él, la poesía aparece como una forma <de elevarse, de evadirse de lo humano negativo y de buscar la armonía salvadora>⁴³.

Esta preocupación por el *número* que estamos viendo en todos estos autores, coincide como hemos comentado, con lo que Ortega indicaba en *La idea de principio de Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* cuando exponía que:

El nombre o cifra nos plantaba delante un número determinado, inconfundible. Ahora, cuando se nos propone que en x, b, c veamos *números*, sentimos por lo pronto, mareo, vértigo. (Recuérdese el “choc algébrico” de nuestra infancia). Ese mareo es buena cosa: indica que *ingresamos en otro mundo de mayor altitud*, y comenzamos por sufrir el mal de montaña”. [...] Mas hagámonos cargo de que 6 no es efectivamente un número determinado, puesto que él no nos declara <en qué consiste su determinación, por quién y cómo está determinado>. Es un ente aislado, como las figuras que la visión nos ofrece; y, en efecto, los griegos lo veían como dos series de puntos:

...
...

y por eso le llamaban *número oblongo*. El número aislado es un objeto figuradamente determinado, pero no matemáticamente determinado⁴⁴.

A la vista de este planteamiento, creo que resulta algo más que anecdótico el hecho de poder comprobar que si a la disposición del número oblongo citado por Ortega: <griego, clásico y pitagórico>, la hiciésemos girar hacia la derecha noventa grados, es decir, si la colocásemos en forma vertical o la *alzásemos* procurando, como decía Ortega en la cita anterior, su “ingreso en otro mundo de mayor altitud”, se nos transformaría en algo con clara referencia a la necesidad de elevación que tienen las poéticas de Claudio Rodríguez o Fray Luis, pero sobre todo, y en un sentido más formal, resultaría bastante similar a la dispo-

⁴³ Estos aspectos fundamentales referidos a la salvación y su relación con estos autores se estudian en: Luis RAMOS DE LA TORRE, *Poesía y salvación en Claudio Rodríguez: una interpretación desde Ortega*. Tesis Doctoral en preparación, Facultad de Filosofía, UNED.

⁴⁴ VIII, 94.

sición de las lirás místicas sanjuanistas que forman la *Llama de amor viva*, en las que la presencia de *las tríadas* y el *número tres* es continua.

Después de esta visión general sobre la presencia de la tríada, vamos a reflexionar sobre su presencia en cada autor.

II. Presencia de las tríadas en cada uno de estos autores

II. 1. Ejemplos triádicos en la poética de San Juan de la Cruz

Ocurre que en la obra⁴⁵ citada de San Juan de la Cruz, y jugando siempre con *la tríada*, dicho autor plantea de forma curiosa *tres fases* de análisis en la exposición conjunta del poema y del comentario: 1. Poema completo que incluye las cuatro lirás que suman veinticuatro versos, es decir un *múltiplo de tres*. 2. Exposición de cada una de las lirás y el comentario específico de ellas. 3. Comentario de cada uno de los versos⁴⁶.

Así, para ir aclarándonos en todo esto que venimos diciendo, vamos a dar cuenta, a modo de ejemplo de las *tríadas* que aparecen en el Comentario del propio San Juan de la Cruz sobre la *Llama da amor viva*. Para ello, tendremos en cuenta sólo las *tríadas* que hemos visto en el análisis que aparece sobre la primera estrofa, a fin de no alargar este aspecto que nos parece fundamental, tanto en Fray Luis de León como en San Juan de la Cruz, pero que no es cuestión de desentrañar completamente, pues no es este el lugar para ello⁴⁷. De este modo, podemos observar que existen *tríadas* de sustantivos, de verbos, de adjetivos, de conjunciones, de estructuras sintácticas, etc., etc., distribuidas del modo siguiente: en el primer apartado aparece: <y tan altamente... y con tan ricas... y virtudes...>, <y que va... y que falta... y que por esto...>; en el apartado segundo: <Y sirve... y para mucho... y para entrambos...>; en el tercer apartado: <llamea, baña... refresca>; en el cuarto: <Y los actos... Y así... Y por eso,...>; en el quinto: <purgadas... limpias... encendidas...>; en el noveno: <más segura, sustancial y deleitable>; en el undécimo: <su centro y actividad y movimiento>, <le queda virtud y fuerza e inclinación>; en el número trece: <la inclinación del alma y la fuerza y virtud>; en el apartado catorce: <substancia, virtud y fuerza del alma>; en el nú-

⁴⁵ San Juan de la CRUZ, *Poetas. Llama de amor viva*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Taurus, 1993.

⁴⁶ Recuérdese que la lira, estrofa perfectamente armónica en el sentido de la época sanjuanista, está formada por seis versos distribuidos en dos grupos de tres, o tres grupos de dos con la rima 1-4, 2-5 y 3-6, y cuya diferencia entre ellos es siempre tres.

⁴⁷ Se quieren complementar con todo esto los análisis que Cristóbal Cuevas hace en esta edición (véase p. 76) respecto a las *tríadas* y la fuerza del *número tres* en San Juan de la Cruz, pues continuamente, y de forma explícita, aparecen referencias a tal *número* en varios apartados de su poesía o de su prosa.

mero quince: <o no lo creerán, o lo tendrán por demasía, o pensarán>, <examinada, probada y purgada>; en el apartado dieciséis: <que dice Isaías qu'está en Sión, y al horno de Dios qu'está en Hierusalén>; en el número diecisiete: <substancia y capacidad y anchura>, <memoria, entendimiento y voluntad>; en el apartado dieciocho: <no afliges ni aprietas ni fatigas>; en el décimo noveno: <unión y transformación y amor>; en el vigésimo: <pobreza seca y fría y a veces caliente>, <no hallando en nada alivio, ni un pensamiento que la consuele, ni aun poder>; en el vigésimo segundo: <sudar, humear y respesar>; en el apartado veintitrés: <suavice y pacifique y esclarezca>; en el vigésimo sexto: <eres la gloria y deleites y anchura della>; en el número veintiocho: <amiga mía, paloma mía, hermosa mía>; en el apartado veintinueve (en el que cita el número 3 de forma explícita): <Las telas que pue[de]n impedir a esta junta, que se han de romper para que se haga y posea perfectamente el alma de Dios, podemos decir que son tres, conviene a saber: temporal... natural.... sensitiva...>, <subtil y delgada y espiritualizada>; en el trigésimo primero: <se siente enredada, presa e impedida>; en el apartado treinta y dos vuelve a citar de forma explícita el número 3, como lo hará en el apartado 25 del comentario de la segunda estrofa, en el que dice: <Los trabajos, pues, que padecen los que han de venir a este estado son en tres maneras, conviene a saber: trabajos y desconuelos, temores y tentaciones>, <Y llámale tela por tres cosas: la primera, por la trabaçon...; la segunda porque...; la tercera, porque...>, <espiritualizada e ilustrada y adelgazada>; y en el trigésimo quinto: <mucha flaqueza y impureza mía y poca fortaleza>.

Dada la importancia que, según hemos visto más arriba, el número tres y lo armónico tienen para Fray Luis, vamos a comprobar a continuación la presencia de las tríadas en su obra.

II. 2. Tipos de tríadas en el estilo poético de Fray Luis de León

La vigencia del número tres en Fray Luis es muy alta, por eso, no es de extrañar que, de los veintiocho poemas que forman la Primera Parte (denominada *Poeta*) del libro que sobre la poética luisiana hemos citado, y en la que no hemos tenido en cuenta el Apéndice denominado *Poetas atribuidas*, en veintiuno de ellos encontremos estructuras diferentes donde aparecen varios tipos de tríadas similares a las observadas en la literatura de San Juan de la Cruz, ya sean éstas <rítmicas, estructurales, o enumerativas>. El resto, aunque podemos observar el recurso estructural de la tríada, preferimos descartarlas por entender que su aparición puede ofrecer algún tipo de duda en estos siete poemas. No deja de ser curioso tampoco y, aunque pudiera tratarse sólo de una casualidad, el hecho de que el número de los poemas contabilizados en el primer sentido, y en un total de veintiuno, sea el triple de los del segundo caso, es decir,

siete. Existiría pues, en la construcción del libro de Fray Luis una especie de *tríada* en forma de múltiplo que definiría la estructura interna de la obra. Así, si de una forma no exhaustiva analizamos poema a poema y seleccionamos las más relevantes, podemos extraer las siguientes⁴⁸:

“La vida retirada” (*Tríada* de exclamaciones) : “<¡*Oh* monte, *oh* fuente, *oh* río!>” (p. 68).

“A don Pedro Portocarrero” (*Tríada* de conjunciones): “<y resplandece / muy más que el claro día / de Leda el parto, y crece / el córdoba a las nubes, y florece>” (pp. 71-72).

“A Francisco de Salinas” (*Tríada* estructural): “el alma, que <en olvido está *sumida*, / torna a cobrar el tino / y memoria *perdida* / de su origen primera *esclarecida*>”⁴⁹ (pp. 74-75).

“De la Magdalena” (*Tríadas* dobles, de sustantivo o de preposición): “<por *quien* tu no guardaste la debida / a tu bien soberano; / por *quien* mal proveída / perdiste de tu seno la querida / prenda; por *quien* velaste; / por *quien* ardiste en celos; por *quien* uno / al cielo fatigaste / con gemido importuno; / por *quien* nunca tuviste acuerdo alguno / de ti misma?...>” [...] “<sus *manos*, *boca* y *ojos* lo hacían.>” [...] “Decía: <Solo amparo / de la miseria; extrema medicina / de mi salud, reparo / de tanto mal, inclina> / <Aquestas *manos* / osadas de ofenderte, / aquestos *ojos* vanos / te ofrezco, y *estos labios* tan profanos>” (pp. 84-85).

“Profecía del Tajo”: “<Llamas, dolores, guerras, / muertes, *asolamiento*, *fieros males*,> [...] <a ti y a tus vasallos naturales: / a los que en Constantina / rompen el fértil suelo, a los que baña / el Ebro, a la vecina / Sansueña, a Lusitania / a toda la espaciosa y triste España>” (pp. 87-90).

“Noche serena” (*Tríadas* verbales, de lugar y exclamativas): “<lo que es, lo que será, lo que ha pasado?> <Aquí vive el contento, / aquí reina la paz; aquí, asentado> <¡*Oh* campos verdaderos! / ¡*oh* prados con verdad frescos y amenos! / ¡riquísimos mineros! / ¡*oh* deleitosos senos!!>” (pp. 91-93).

“A Felipe Ruiz (II)” (*Tríada* interrogativa): “<por *qué* tiembla la tierra; / por *qué* las hondas mares se embravecen, / [...] / el cierzo, y por *qué* crecen / las aguas>” (p. 98).

⁴⁸ Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, ob. cit., pp. 68 a 143.

⁴⁹ Respecto de esto, los editores incluyen una cita, referida al verso “y memoria perdida” en la que indican: “En estos tiempos la música se consideraba rama de las Matemáticas. Según Pitágoras, es por medio de la música como el orden y la *armonía* del universo se manifiestan. Todavía se habla hoy de *música celestial*”. Incluyo a su vez los versos siguientes de este poema, a fin de aclarar un aspecto que relaciona <el canto, los números y la *armonía*>: “Y, como está compuesta / de números concordes luego envía / consonante respuesta; / y entre ambos a porfía / se mezcla una dulcísima *armonía*. [...] que ningún accidente extraño y peregrino oye y siente. / <¡*Oh* desmayo dichoso! / ¡*Oh* muerte que das vida! ¡*Oh* dulce olvido!>”.

“A Felipe Ruiz (III)” (*Tríada* adjetiva): “<desnudo, flaco, abierto>?” (Más adelante aparecen para terminar este poema *tres* acciones correlativas): “<ya suelen encumbro el vuelo, / *traspaso* sobre el aire, *huello* el cielo>”⁵⁰ (p. 105).

“Al apartamiento” (*Tríadas* adjetivas y negativas): “<reposo dulce, alegre, *descansado*>!; [...] <ni se asconde / invidia en rostro amigo, / ni voz perjura, ni moral testigo> [...] *traspasaré* la vida / <en gozo, en paz, en luz no corrompida...>” (pp. 108-109).

“En la ascensión”: (*Tríadas* exclamativas): “¡cuán rica tú te alejas! / ¡cuán pobres y cuán ciegos, ¡ay!, nos dejas!” (p. 118).

“A todos los santos” (*Tríada* interrogativa y de sustantivo): “<¿Qué santo o qué gloriosa / virtud, qué deidad que el cielo admira> [...] <Pues, ¿quién diré primero, / que el Alto y que el Humilde?, que la vida / por el manjar grosero / restituyó perdida, / que al cielo levantó nuestra caída:> [...] <tu nombre, tu grandeza y hermosura>” (pp. 120-121).

“Alargo enfermo el paso” (*Tríadas* verbales): “<Gime, suspira y llora desvalida>” (p. 142).

“Agora con la aurora”: (*Tríadas* temporales dobles): “<Agora con la aurora se levanta / mi Luz; *agora* coge en rico ñudo / el hermoso cabello, *agora* el crudo / pecho ciñe con oro, y la garganta; / *agora* vuelta al cielo, pura y santa; / las manos y ojos bella alza, y pudo / dolerse *agora* de mi mal agudo; / *agora* incomparable tañe y canta>” (p. 143).

Una vez analizado el sentido rítmico y matemático que las *tríadas* imprimen en cualquier tipo de discurso, ya sea <poético, coloquial o filosófico>, no podemos desatender la idea de ver en toda esta forma de pensar y de escribir de nuestros autores el desarrollo de un planteamiento lógicamente humano que hace que sus obras tengan la importancia esencial que han conseguido en la historia de la cultura española, debido sobre todo, al compromiso de un modelo y un estilo –no olvidemos la singularidad de la obra poética claudiana o la *excentricidad* ya comentada del hacer orteguiano–, que además de personales, aparecen necesariamente inmersos en el mundo que a cada cual, y en su época le ha tocado vivir⁵¹.

A continuación, vamos a pasar a analizar las tríadas en la poesía o el pensa-

⁵⁰ No deja de ser curioso este paralelismo, no sólo en el uso que nuestros autores Claudio Rodríguez y Ortega hacen del *número tres*, sino el concepto de “ir de *vuelo*” tan central en la obra y en la vida de Claudio Rodríguez, que como ya hemos indicado le une a ese gran poeta místico tan querido y fundamental para nuestro autor, como es San Juan de la Cruz.

⁵¹ No olvidemos que no en pocas ocasiones Claudio Rodríguez ha asegurado que la poesía no es la vida, pero que está en la nevadura de la vida, al lado de las gentes –por ejemplo, los niños–, y que forma parte de nuestra aventura de vivir y sentir la cultura como algo necesario.

miento los dos autores que aquí más nos interesan, por la importante relación que a nuestro juicio guardan con el concepto de *salvación*.

II. 3. Análisis del número tres y las tríadas en la obra poética de Claudio Rodríguez

Necesitamos dar un paso antes de analizar de forma pormenorizada como aparecen las *tríadas* en la obra de Claudio Rodríguez, pues es interesante que veamos de forma general, el modo en que nuestro poeta habla de los números. Así podemos decir, tal y como se ha querido constatar en alguno de los análisis métricos realizados sobre su poesía, que la estructura binaria y la concepción dual son esenciales en su obra⁵², pero, a su vez debemos tener en cuenta que la *armonía numérica* de raíz pitagórica y de esencia *triádica* derivada de la anterior y observada o conocida por nuestro autor a través, por ejemplo, de la literatura de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, es fundamental en el desarrollo *<estructural, temático o rítmico>* de toda su obra, tanto en prosa como en verso. Todo esto, según creemos, es debido a la continua presencia explícita o implícita del número, sobre todo del *tres* y la *tríada* en la mayor parte de sus poemas. No obstante, aunque los números como tal apenas aparecen, hay algunos que, cuando lo hacen, se convierten en un pilar fundamental para el contenido de los poemas, así observamos que: el número *dos* lo hace de una forma relacional y no nominal en *Don de la ebriedad* (1953): “Quizá pueblo de llamas, las imágenes / encienden *doble* cuerpo en *doble* sombra”, o en *Casi una leyenda* en el poema “Nuevo día”: “*dos* horas antes de la medianoche”; el *cinco* lo hace en una sola ocasión en el poema de *Casi una leyenda* (1991), “Con los *cinco* pinares”; el *siete* aparece únicamente en el poema de *Alianza y Condena* (1965) “Oda a la niñez”: “Y nos lo quitarán todo / menos estas / botas de *siete* leguas”; el *seis*, referido al Día de Reyes se encuentra incluido también en ese mismo poema: “Aquí, aquí, estos zapatos / diarios, los de la ventana / del *seis* de enero”; el *treinta* (fecha de su nacimiento), lo hace en el poema “Balada de un *treinta* de enero” de *Casi una leyenda*. Por el contrario, el concepto de *número tres algebraico* según había sido indicado Ortega, es decir, definido por una expresión *triádica*, o el propio número como tal, aparecen de forma bastante fundamental en varias ocasiones, por lo que aquí y a través de sus diferentes libros, vamos a citar sólo las más relevantes:

⁵² Pueden verse para este aspecto los estudios de Ángel Luis PRIETO DE PAULA en *La llama y la ceniza*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989 y Luis GARCÍA JAMBRINA, *De la ebriedad a la leyenda (La trayectoria poética de Claudio Rodríguez)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Desde mis poemas (1983)⁵³, (Introducción):

"El soñar es sencillo pero no el contemplar. San Juan de la Cruz sabía que el vuelo de la paloma tiene *tres* tiempos" (p. 17).

"...con diminutos ojos *triangulares*, como los de la abeja" (p. 19).

OBRAS EN VERSO⁵⁴:

Don de la ebriedad (1953): aunque existen muchas tríadas definiendo el concepto de lo tercero, el número *tres* como tal no aparece.

Conjuros (1958):

Libro segundo: "Dando una vuelta por mi calle": "Se abrió la veda para siempre, y siempre, / tras de *tres* vuelos, la perdiz a tierra" (P.C., 97).

Alianza y condena (1965):

Libro primero: "Por tierra de lobos": "Y los misales, / y las iglesias parroquiales, / y la sotana y la badana, hombres / con diminutos ojos *triangulares* / como los de la abeja" (P.C., 147).

El vuelo de la celebración (1976):

(III): "Lo que no se marchita": "Estos niños que rompen el dinero / como si fuera cáscara de huevo / y saben que los números / no saltan a la comba porque tienen las piernas / flojas, menos el *tres*, / y saben cómo / susurra la ceniza en los dientes del lobo" (P.C., 255).

Casi una leyenda (1991): "Nuevo día": "...de esta paz que me espera / -dos horas antes de la medianoche- / del *tercer* oleaje, que es el mío" (P.C., 322).

Igual que en todo este estudio, el objetivo general de este apartado no es realizar un análisis pormenorizado de todas las *estructuras triádicas* que podemos observar en los poemas de Claudio, sino más bien constatar la relevancia que éstas tienen en su obra, de forma que nos sirvan para aclarar además la relación que desde este contenido mantienen todos estos autores, sin olvidar por supuesto, que el carácter *triádico* de sus obras merecería un estudio aparte a realizar en otro momento.

En el caso de este autor vamos a seleccionar, tanto de la obra en prosa como

⁵³ Claudio RODRÍGUEZ, *Desde mis poemas*, ob. cit.

⁵⁴ Todas los libros publicados en verso de este autor los mencionaremos a partir del ya citado: Claudio RODRÍGUEZ, *Poesía completa (1955-1991)*.

en sus poemas, las *tríadas* que mejor definen su pensamiento poético. Así, en el primer caso indicaremos solamente las *tríadas* que aparecen en la *Introducción* que el propio autor hace en la Antología ya citada *Desde mis poemas*, donde entre otras aparecen: "...en el sentido platónico <de inspiración, de raptó, de éxtasis>, [...] poesía <regeneracionista, analítica, social>" (p. 14). "...<el castigo, el peligro, el sufrimiento> [...] las posibilidades <rítmicas, sintácticas, léxicas> del lenguaje" (p. 15). "<El cepo de la sociedad, o la desbandada de tantas personas, y la insurrección importante del hombre> [...] alcanzar tan sólo lo próximo, lo fascinante o lo que, <mutilado, arrasado, condenado> está ahí?" (p. 18). "<Junto a las municiones, junto a la rutina vitalicia, junto a nosotros mismos>" (p. 19). "E intenté construir un monumento <diario y eterno, irrepetible>, de su vejez," (p. 20). "La celebración <como conocimiento y como remordimiento. Como servidumbre>" (p. 21).

Respecto de la poesía, conviene señalar algunas de las diferentes *tríadas* que observamos en sus poemas siguiendo la cronología de los libros que componen su obra y teniendo siempre en cuenta que, dado su gran número, sólo citaremos las más importantes a través de sus diferentes tipologías ya sean *tríadas* de nombres, adjetivos, pronombres, artículos, estructuras sintácticas, o rimas internas; por lo que, debido a su gran extensión, pedimos disculpas al lector, pero citarlas así es la única forma de poder aclararnos y avanzar.

En su primer libro *Don de la ebriedad*, y utilizadas como un recurso continuo aparecen las *tríadas* conformando un modelo que se va a repetir en todos los libros posteriores del autor. Este planteamiento no coincide en su totalidad con la apreciación que Prieto de Paula hace en el estudio que antes hemos citado, pues, si por una parte estamos de acuerdo cuando expresa que ésta es una de las marcas de la poesía de Rodríguez, o cuando se refiere a la composición geométrica de una estructura *trimembre*, no compartimos con este profesor el hecho de que la *tríada* sea una marca ocasional en su obra, sino un aspecto fundamental. Así escribe de Paula: "En ocasiones se va aún más lejos, en frases a las que no les basta estar introducidas anafóricamente por la misma expresión: se produce una iteración en lo esencial, con distintos aditamentos accesorios en cada caso. Como en los anteriores ejemplos, ahora existe un rigor casi *geométrico* en la disposición de los varios elementos, que se reparten frecuentemente en *tres miembros*"⁵⁵.

A continuación, vamos a citar aquellas *tríadas* que en este primer poemario nos parecen más relevantes:

Libro Primero: "<y se cierne, y se aleja y, aún remota> [...] <mi boca / espera, y mi alma espera, y tú me esperas>" (p. 13). "<no en germen, en luz plena, en al-

⁵⁵ Ángel Luis PRIETO DE PAULA, ob. cit., pp. 76-77.

bos pájaros> [...] <un fuego oculto, / un resplandor aéreo, un día vano>” (p. 15). “<Así yo estoy sintiendo que las sombras / abren su luz, la abren, la abren tanto>” (p. 16). “<su intimidad, su instinto, lo espontáneo / de su sombra más fiel que nadie?>” (p. 18). “<No *está* en mí, *está* en el mundo, *está* ahí en frente>” (p. 19). “<pero siempre le sube *alguna* fuerza, / *alguna* sed de aquellos, *algún* limpio>” (p. 21). “<Yo pregunto *qué* sol, *qué* brote de hoja / o *qué* seguridad de la caída>” (p. 23). “<que es *suyo* el viento, / *suya* la luz, [suyo] *el* canto de las aves>” (p. 29).

Libro segundo: “<¡Noche de intimidad lasciva, *noche* / de preñez sobre el mundo, *noche* inmensa!>” (p. 34). “<¡Cuánto / hueco para morir! ¡Cuánto azul vívido, / cuánto amarillo de era para el roce!>” (p. 35). “<y *espera* el sitio, *espera* el viento, *espera* / retener todo el pasto en su obra humilde>” (p. 36). “<ni pedrisca, / ni ese luto del ángel, nieve, ni ese / cierzo>” (pp. 37-38).

Libro tercero: “< Así... ¡me bastaría / *ladear* los cabellos, *entreabrir* / los ojos, *recordarte* en cualquier viña!>” (p. 44). “<El *sol* claroluciente, *el sol* de puesta, / muere, *el que* sale es más brillante y alto>” (p. 46). “<¿Podría / señalar *cuándo* hay savia o *cuándo* mosto, / *cuándo* los trillos cambien el paisaje> [...] <El contagio *de ti, de mí, de todo*>” (p. 48). “<Pero es *distinto* ya, es *distinto*, es / tan *distinto* que puede hacerse nada>” (p. 56). “<Y a los campos, *al* mar, a las montañas>” (p. 58). “<...Y *el sol, el fuego, el agua*>” (p. 59).

En el siguiente libro, *Conjuros*, tal y como ha sido comentado en alguno de los estudios citados sobre su obra, comienzan a aparecer con más insistencia el estilo interrogativo y exclamativo típico de algunos poemas, y esto, por supuesto, se convierte en una marca importante que aparece en las diferentes tríadas. Allí observamos:

Libro primero: “<¡Qué hostia la del aliento, *qué* manera / de crear, *qué* taller claro de muerte!>” (p. 66). “<¿Dónde están las montañas? ¿Dónde las altas cumbres / [...] ¿Dónde están las lumbres>” (pp. 68-69). “...<como el *alzar* la olla, *oler* el guiso / y *ver* que está en su punto!>” (p. 72). “...<¡Todos, / *pisad* todos la sola uva del mundo: / el corazón del hombre! ¡Con su sangre / *marca* las puertas! ¡*Ve* ya los sentidos / son una luz hacia lo verdadero.>” (pp. 77-78). “...<*que* sube, *que* se sale / la leche, la esperanza / del hombre, *que* ya cuece> [...] <así nos *llegará* el mes de agosto, / del feraz acarreo, / y *romperá* hacia el sol [...] / porque algún día se *alzará* la tierra>” (p. 79). “...<*tú*, a quien estoy oyendo igual que entonces, / *tú*, río de mi tierra, *tú*, río Duradero.>” (p. 83). Libro segundo: “<...*Contrafuerte* / del cielo, *alero* inmenso, *viga* que era / hace solo un momento un tronco inerte>” (p. 89). “<...*alzar su amor* en su trabajo, / *su cobijo* en el suelo, / *su techo* en la carcoma de aquí abajo>” (p. 90). “<¿Y *me ro-*

záis la frente, / y entráis por los solares igual que por el cielo / y hacéis el nido aquí ruidosamente> [...] <¿aquí, en pleno chillido, en plena tarde / de junio, en mi ciudad?...>” (p. 91). “...<beneficiando su labor, su grano / y sus cosechas?> [...] <...Si pudiera / deteneros, posaros aquí, haceros>” (pp. 91-92). “<La hora / del refranero blanco, de la vieja / cuenta, del gran jornal siempre seguro.>” (p. 96). “¡Calle mayor de mi esperanza, <suenen / en ti los pasos de mi vida, abre / tu palomar y salgan, / salgan> al aire libre, / [...] / <canten sin ton ni son, canten y bailen> [...] <...y el otro, el otro, el otro...>” (pp. 92-93).

Libro tercero: “<Tantos / soles abrí a sus ojos, tantos meses, en pura / rotación acerqué a sus cuerpos, tantos / días fui su horizonte...>” (p. 105).

Libro cuarto: “...<se extiende, avanza, cubre>” (p. 111). “...<he aquí que un aliento, un tenue oreo, / después una voz clara,>” (p. 112). “<¡Que ahora [...], que va mi vida / en ello! [...] / olvidadlo. ¡Que ahora / no veréis a este grajo>” (p. 113). “<Recuerda / nuestras andanzas de oro, / tú recuerda, recuerda / la fugaz alegría> [...] <¿Y esa talla, ese estuco, ese retablo / de la vejez?> <¡Que empieza ya el sofoco, que el buche lo llevo mal cumplido como en tiempo de muda, que ya apenas si me bulle el plumón!...>” (pp. 114-115). “<Llegaré. Llegaré. Abí está mi vida, / abí está el altar, abí brilla mi pueblo.>” (p. 116). “<Contrata, / lonja servil, teatro de deshonra>” (p. 118). “<Lo que importa / es que vendrán, vendrán de todas partes, / de mil pueblos del mundo, de remotas / patrias vendrán los grandes compradores>...” (pp. 118-119). “<Ya están ahí, ya vienen / por el raíl con sol de esperanza / hombres de todo el mundo. Ya se ponen / a dar fe de su empleo de alegría>” (p. 125). “<¿No sientes / junto al pinar la cura, / el claro respirar del pulmón nuevo, / el fresco riego de la vida?>” (p. 127). “<Que sutil añagaza, ruin chanchullo, / bien adobado cebo / de la apariencia> <¿Dónde el amor, dónde el valor, sí, dónde / la compañía?>” (p. 129).

Respecto del siguiente libro *Alianza y condena*, y más concretamente en el caso del poema “Espuma”, el crítico Gonzalo Sobejano, gran conocedor de las obras de Claudio Rodríguez y de Ortega, hace un análisis de la importancia de las *tríadas* que nos parece fundamental indicar para poder entender, además del criterio y la tesis general que venimos manteniendo desde el principio de este estudio, la importancia que este aspecto tiene en la poética del autor zamorano; tanto es así, que en cierto momento de su artículo sobre el citado poema llega a interpretarlo desde el *número tres* como una estructura *matemática*, perfectamente pensada y medida al estilo de lo que hemos visto en los planteamientos de Ortega: “Nuevas *tríadas* sobre las ya anotadas: quilla, dique, amor surcado (=‘arado’); rompe la muerte, el mar cobra ser, el hombre es hombre. Abarcando las cuatro, podría trazarse el siguiente esquema de correspondencias: 1. da su vida –acto de entrega– amor surcado –el mar cobra ser. 2. fatiga

–uso– frente al dique –rompe la muerte. 3. amparo –roce– bajo la quilla –el hombre es hombre”⁵⁶.

Vamos a pasar, pues, a indicar las tríadas más importantes que vemos en *Alianza y condena* en el que comprobamos gran variedad de registros que enriquecen desde el ritmo y la *armonía* del poema los contenidos que el poeta desea transmitirnos para que participemos con él de su tarea; no olvidemos que para Claudio Rodríguez la poesía además de “canto que salva” siempre es “aventura y participación”:

Libro primero:

“<¿En qué mercados / de altas sisas el *agua* es vino, el *vino* sangre, *sed* la sangre?> (p. 138). “<¿Por qué desplaza el mismo aire el *gesto* / de la entrega o del robo, / el que cierra una puerta o el que la abre, / el que da luz o apaga?>” (p. 139). “<Es la hora / en que nuestra *mirada* / se agracia y se adoncella / [...] mi vida entera por una *mirada*. / [...] esa *mirada* que no tiene dueño>” (p. 143). “<donde hay sangre y hay llanto, / hay vino y carcajadas” (p. 144). “<Entre la empresa, el empresario, *entre* / prosperidad y goce, / *entre* un error >” (p. 145). “<desde el sueldo hasta el hijo, / desde las canas hasta la ronquera, / desde la pana al alma.> [...] <de lagartija, de águila, y de perro> [...] <Ciegos para el misterio / y, por lo tanto, *tuertos* / para lo real, *ricos* sólo de imágenes / y sólo de recuerdos,> [...] <a celebrar lo que es *suceso puro*, / *noticia sin historia*, *trabajo que es hazaña*?>” (pp. 152-153). “<sin crecida o sequía, / sin puentes, sin mujeres>” (p. 153). “<sin tregua, *entra*, *acorrála*, / *mete*> tu cruda forja / por estas casas. De una vez <*baja*, *abre* / y *cicatriz*> esta honda / miseria>” (p. 155).

Libro segundo:

“<Es el momento bronco y bello / del *uso*, el *roce*, el *acto* de la entrega>” (p. 159). “<Pero sigue / turbia nuestra *retina*, y la *saliva* / seca, y los *pies* van a la desbandada,>” (p. 160). “< que es *cebo vivo*, amor ya *sin remedio*, / *cantera rica*.>” (p. 163). “<¿Qué limosna / sin regocijo? ¿Qué reposo seco / nos trae la tarde? ¿Qué misericordia / deja este sol de un gran desvaído?> [...] <como la de esta luz, ya sin *justicia* / ni *rebelión*, ni *aurora*.>” (p. 166). “<Aquí ya *no hay banderas*, / ni *murrallas*, ni *torres*,...>” (p. 173). “<Jamás casa: barracas, / *jamás* calles: trincheras, / *jamás* jornal: soldada>” (p. 174). “<Porque todo / se rinde en derredor y *no hay fronteras*, / ni *distancia*, ni *historia*.>” (p. 175).

⁵⁶ Gonzalo SOBEJANO, “«Espuma», de Claudio Rodríguez”, en *Inmanencia y transcendencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*. Salamanca: Ediciones Almar, Biblioteca Filológica, 2003, pp. 417-418.

Libro tercero:

"<y la voz se me va, y me oigo / y me persigo, muy desconfiado> (p. 179). "<junto a esta muchacha a la que hoy amo, / a la que hoy pierdo, a la que muy pronto>" (p. 180). "<El caer, el arruinarse / de tantos años contra el pedernal / del dolor, el huir> [...] <historias / de dinero y de catres, / de alquileres sin tasa>" (p. 181). "<No busco / masticar esa seca / tajada del recuerdo, / comprar esa quincalla, urdir tan pobre / chapuza.>" (p. 186). "<Si ayer fue venta, hoy es compra; / mañana, arrepentimiento.>" (p. 190). "<Porque la noche siempre, como el fuego, revela, / refina, pule>" (p. 192). "<trae lo perdido y trae / lo ganado, trae tiempo / y trae recuerdo, y trae / libertad y condena?> [...] <Gracias doy a este soplo / que huele a un cuerpo y a una tarde / y a una ciudad>" (p. 195). "<Esta luz cobre...Este / beneficio que de vicioso...; estos minutos> <que protegen, montan y ensamblan treinta> [...] <esta gracia, esta hermosura, / esta tortura que me da en la cara,> <luz tan mía, tan fiel siempre y tan poco / duradera> [...] <vivo sin andamiajes, sin programas, / sin repertorios>" (p. 201).

Libro cuarto:

"<Siempre ahora, en la puerta...: en la calle, en esta / voraz respiración del día, en la / sencillez del primer humo sabroso, / en la mirada, en cada laboreo / del hombre.> [...] confuso vocerío <por ciudades, / por fábricas, por barrios / de vecindad.>" (p. 207). "<la dignidad del hombre / que hay que abrazar y hay / que ofrecer y hay / que salvar aquí mismo> [...] <quietos bajo ese hierro / que nos marca, y nos sana, y nos da amo> [...] <no es presente o pasado, / ni siquiera futuro; es el origen.>" (pp. 210-211). "<hace años / pronunció, silenció, besó...> [...] <simple materia de revestimiento: / cera, laca, barniz, lo que muy pronto> [...] <a su vida, a su tierra y a su casa?>" (pp. 214-215).

Una vez llegados aquí, y en esta especie de tránsito a través de la obra de nuestro poeta, vamos a seguir avanzando en la constatación del gran número de citas *triádicas* que aparecen en los siguientes libros de Claudio Rodríguez, pero antes de ir más allá, y dado que el siguiente comentario se hizo en su momento referido a los cuatro primeros libros de nuestro poeta, conviene que recordemos lo que Gonzalo Sobejano escribió en referencia a la presencia del *número tres* en Rodríguez: "Pero en los cuatro libros reina ese movimiento, desde el amor y para el amor, que permite considerar la poesía toda de Claudio Rodríguez como una reiterada prueba de intensidad *<emotiva, representativa y trascendente>*."

La *intensidad emotiva* consiste en un ADVENIMIENTO: por *contemplación* elevadora (ascensión) o por *acción* reconocedora (camino).

La *intensidad representativa* se produce como una epifanía: don de ebriedad,

conjuro, alianza o vuelo celebratorio traen la *aparición* de la verdad en un *instante* que funda una *claridad* nueva. [...]. La *intensidad trascendente* podría definirse como una INTEGRACIÓN de sujeto y objeto: desprendimiento de la apariencia para integrar la verdad revelada o integrarse a ella en un acto de unión; [...]. En su disposición muchos poemas de Claudio Rodríguez, y de los mejores, verifican el aludido proceso: *<advenimiento, epifanía, integración>*⁵⁷.

De igual forma que en los libros anteriores, en las diferentes partes de su siguiente libro *El vuelo de la celebración*, podemos confirmar el hecho que comenta Sobejano sobre la presencia continua del modelo *triádico*, allí observamos lo siguiente:

I:

"<La vuestra, *padre mío, madre mía, / hermanos míos*" (p. 224). "<a punto de caer, los labios *hasta* el cielo del techo, / *hasta* la melodía de la espiga, / *hasta* esta lámpara> [...] <Y en mis ojos [...] *doliéndome, / ciñéndome, habitándome astuta*> [...] <¿Qué hago con mi sudor, con estos años / *sin dinero y sin riego, / sin perfidia* siquiera ahora en mi cama?>" (pp. 225-226).

II:

"<La arena *tan* desnuda y *tan* desamparada, / *tan* acosada>" (p. 233). "<y me comprende / *en cada* nervio de la hoja, *en cada* / rico secuestro, / *en cada* fugitiva reverberación.>" (p. 237).

"<*las suaves cabriolas* de una hoja de periódico, / *las piruetas* de un papel de estraza, / *las siluetas* de las servilletas de papel de seda>" (p. 239). "<y te *silbo*, y te *hablo*, y *acaricio*> [...] <buen amigo del hombre / *compañero* del poeta, *estrella* que allá brillas>" (p. 243).

III:

"<con tu boca cerrada, / con tus manos tan acariciadoras, / con tu modo de andar emocionado,>" (p. 249). "<con tu nariz lasciva, / y tu frente serena, [...] / y tus estrechos ojos muy negros y redondos> [...] <Y es que en él hallaríamos *el suspiro inocente, / el poderío de las sensaciones, / la cosecha de la alegría*" (pp. 250-251). "<no sé si oscuro o luminoso, pero / *nivelando, aplomando, remontando* / nuestra vida>" (p. 252). "<Intenta seducirme / con dinero, con gestos, / con tu gracia acuciante en las esquinas> [...] <y me cura *de ti, de ti, de ti.*>" (pp. 252-253). "<*Estos niños que cantan y levantan* [...] *Estos niños que al cielo llaman cielo* [...] *Estos niños que rompen el dinero*>" (pp. 254-255).

⁵⁷ Gonzalo SOBEJANO, "Impulso lírico y epifanía en la obra de Claudio Rodríguez", en *Inmanencia y trascendencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*, ob. cit., pp. 424-425.

"*<Hay que salvarla. Canta y baila torpemente / y hay que salvarla. / Esa delicadeza que hay en su torpeza / hay que salvarla [...] <Ven, ven y siente> [...] <Tú ven, ven / bendito polen> (pp. 255-257). <devanando la lana, / el hilo y el ovillo,> [...] <en la luz tan maltrecha por lo ciego / del ojo, por el párpado tierno aún para abrir / las puertas de la contemplación, / la columna del alma, / la floración temprana del recuerdo.> (pp. 267-268).*

"*<abriendo la mañana, / haciéndola más pura [...] queriendo tu madeja de lana duradera> (p. 269).*

IV:

"*<en tus enclas, en tus dientes, no / en tus ojos.> (p. 276). <Te estoy acompañando. Despiértate. Es de día.> (p. 278). <de esa música, de ese / viento, de esa alta marea> (p. 279). <Perdona mi ligera / traición de hace dos meses, pero te quiero, ven, / ven tú, ven tú,> (p. 280). < suenan la almendra, la manzana, el trigo!> (p. 280). <al entrar en tu cuerpo, en su secreto, / en la caverna >que es altar y arcilla, / y erosión> [...] <Ahí, en el sexo, / donde la arena niña, tan desnuda, / donde las grietas, donde los estratos,> [...] <ahí, en el pulso seco, en la celda del sueño, / en la hoja trémula> (p. 286). <Esta iluminación de la materia, / con su costumbre y con su armonía, / con sol madurador, / con el toque sin calma de mi pulso, [...] con la alegría del conocimiento, [...] cuando se va la juventud, y con ella la luz, / salvan mi deuda.> (p. 288).*

V:

"*<ni una lágrima pura o carcomida / o engañosa: quizá una carcajada> (p. 298).*

No es objetivo de este artículo, aunque se trate de otro de los aspectos importantes que resultan de la *armonía triádica*, analizar el conjunto de la obra de este poeta a partir de una estructura circular que retorna sobre sí misma para volver al principio, pero indicaremos que de ello, y de forma muy puntual, ya se han preocupado algunos críticos como Ángel Rupérez que en su reciente antología sobre la obra de Rodríguez, señala la vuelta intencional que hace el autor desde su último libro publicado *Casi una leyenda* (dividido en seis partes), hacia su primer libro *Don de la ebriedad* (dividido en tres partes) diciendo: "Sin embargo, el poema que más claramente celebra la superación de la muerte es uno de los mejores poemas de este libro [*Casi una leyenda*], el titulado "El cristalero azul", subtítulado precisamente "La muerte". El título procede de una secuencia de *Don de la ebriedad*, con lo que se confirma la necesaria *circularidad* [la cursiva anterior es nuestra] de esta *Obra* (el final de la *Obra* regresa en uno de sus motivos al comienzo y el comienzo alimenta una de las secuencias del final)"⁵⁸. No obstante,

⁵⁸ Ángel RUPÉREZ, "«Donde cuaja el ser», introducción a Claudio Rodríguez", en *Antología*. Madrid: Espasa Calpe, 2004, p. 64.

lo que en este estudio nos interesa es reconocer la importancia de este aspecto, puesto que no es la primera vez que la geometría del *círculo* es analizada como la transformación última del *número tres*, véase sino lo que sobre esto, y desde la *armonía* musical, dice el profesor Kurt Pahlen: “El compás de *tres tiempos* fue considerado durante muchos siglos medievales el tiempo perfecto y señalado por ende con el signo de la perfección: el *círculo*”⁵⁹.

Aclarada, pues esta relación entre el mundo del *tres* y la *circularidad* en la poesía de Claudio, vamos a pasar a comprobar, poema a poema, el aspecto *triádico* en el último libro publicado por nuestro poeta:

“<¿Y no hay *peligro, salvación, castigo*” (p. 303). “<entre *el aire y la luz y una caricia*> [...] <algunas veces *seco, ágil o mal templado*>” (p. 304).

“<Está temblando, / *joven, sin muros, muy descalza, oliendo*> [...] <su *oscuridad y su fatiga, / su verdad misteriosa, poro a poro*,> [...] <y tú te *me vas yendo / y me estás acusando, / me estás iluminando*” (pp. 309-310).

“<con el pico *sin cera, sin leche y sin aceite*,> [...] <la *epidemia, el mastín, la crisálida*>” (p. 311). “<con una ciencia *de erosión pulida, / de quietud de ola en vilo, de aventura*> [...] <Cuánta presencia que *es* renacimiento, / y *es* renuncia, y *es* ancla>” (pp. 312-313).

“<¿Por qué el error, por qué el amor y dónde / la huella sin piedad?> [...] <con la *mirada, hasta / con la respiración, con el latido*,>” (p. 316).

“< *suenen la escala, el tiempo, los arpeggios*>” (p. 320).

“<me trasluce y traspasa [...] *Me* está esperando [...] y me hiere y me ayuda [...] y me hilvana y me cose>” (p. 323). “<¿Y quién me llama [...] *quién / me ha escogido, quién / me está pidiendo*?> [...] <Y tú te me *vas yendo, / vas y vienes y vas y estás como perdida*,>” (p. 324). “<Ya *estás sintiendo* [...] *estás sintiendo* ahora [...] Y *estás sintiendo* cómo>” (p. 325).

“<Ahora es el momento *del acoso, / del asedio* en silencio, / *del rincón*> [...] <Y hay que pagar *el precio, la subasta y el fraude*> [...] <Es *el recuerdo* ruin y luminoso / y la *mano* entreabierta [...] y los *dedos* astutos ya maduros>” (p. 329). “<con la prudencia de la encina oyendo / *la señal de la liebre, / el raíl, el alambre*>” (p. 330).

“<Pero llega el dominio *del oficio, / el del hierro solemne y el acero perverso*,> / <los *goznes decorados, la locura del clavo, / el ritmo cincelado*> / <y la *cabeza del tornillo* abriendo / *el giro y el encaje* / de la bisagra; > [...] <el *astil taladrado y bien pulido, / iluminado* entre los pliegues limpios> / <marcados *por la luz, por el azufre, / por el humo* de sal y de carbón> [...] <Lo que *es desgracia es descubrimiento / y nacimiento*.>” (pp. 331-332). “<Y yo te veo porque yo te quiero [...] Y yo te veo porque yo te quiero [...] Y yo te veo porque yo te quiero.>” (pp. 338-340).

⁵⁹ Kurt PAHLEN, *Nueva síntesis del saber musical*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 110.

"<Mari y luce el día / *con la ceniza* en lluvia, *con destello* / [...] / *con sombra*> [...] <*esta escena, este viento, esta mañana*>" (p. 345).

"<De la inocencia *de* esta noche que entra / por todas las ventanas sin cristales, / *de* mañana en mañana">" (p. 349).

"<Y oigo *las aristas de la espiga, / el coro de los sueños y la luz despiadada,*> <preso de tanta *lejanía* [...] tanta *alegría* hacia la claridad, / tanta *bonda invernada.*> [...] <El tiempo, la traición de *óvalo azul, / de codicia y envidia*> <*Esta señal certera, esta llamada, / este toque con calma ya maduro.*>" (pp. 350-351).

"<*¿todo es resurrección?* [...] <esperando *este viento* tan temprano, / *esta noche* marchita y compañera, / *este olor* claro antes> [...] *¿todo es resurrección?* [...] *¿todo es resurrección?*>" (pp. 355-357).

"<Y te vas *cojeando / silbando.* Entra en el baile / sin funeral, con son de nacimiento / *hablando* con los hombres pasajeros> [...] <entra en el baile, / en cada letra de este nombre, en esta / *lápida* que...>" (p. 359). "<ahí, muy *sola, sola, / sola* en el baile>" (p. 360).

"<Es la *divolución, la oxidación, / el milagro olvidado*>" (p. 361). "<Tú no sabías que la muerte es bella [...] *No sabías que* [...] Tú no sabías que la muerte es bella, / triste doncella.>" (pp. 364-365).

Como comentábamos más arriba, respecto de esta larga serie de *tríadas* pertenecientes a su obra, no debemos avanzar sin dejar clara y patente la gran importancia que este aspecto mantiene en toda su cosmovisión; pues, a esta poética singular y desde diferentes puntos de vista, se la ha venido catalogando como marcadamente dualista, y en continua lucha de contrarios. Por ello, es necesario constatar de nuevo la influencia del *número tres* y de las *tríadas* en el desarrollo de un estilo <*vital, poético y personal*>. Así, en algunos de los poemas de su libro *Aventura* que nuestro autor no pudo terminar en vida, como "Coro en marzo" podemos encontrar: "Ya no hay contemplación sino <*aventura, / quietud, riesgo*>. Y no me llegues tarde", o en "Galerna en Guetaría" leemos: "...y el olor <*a cordaje, a vela, a ancla*>", o en <Y ya no hay viento ni siquiera aire> donde escribe: "<*¿Cuándo, [cuándo] ¿Ahora?*>"⁶⁰.

Para ir concluyendo este importante aspecto que estamos analizando en el estilo de pensar y escribir de todos estos autores, vamos a fijarnos en la presencia del *número tres* en Ortega, pero lo vamos a hacer a modo de muestra constatando solamente su presencia y la de las *tríadas* en los títulos de la mayoría de sus escritos, ya que este número es fundamental en muchas de sus re-

⁶⁰ Citados por Ángel Rupérez en la antología citada, gracias a la generosidad de Clara Miranda, esposa de Claudio Rodríguez.

flexiones, y lo utiliza en multitud de ocasiones, tanto en aspectos concretos como en referencias más generales, como cuando nos dice:

Hay, pues, que distinguir estas *tres* clases de cosas: <las que acaso hay en el Universo, sepámoslo o no; las que creemos erróneamente que hay, pero que, en verdad, no las hay, y, en fin, aquellas de que podemos estar seguros que las hay>. Estas últimas serán las que, a la par, hay en el Universo y hay en nuestro conocimiento⁶¹.

Con todo esto, no es de extrañar que desde la *relación triádica* y a la hora de analizar, por ejemplo, la etimología como recurso lógico en la obra de Ortega, y respecto de un concepto básico para nuestros autores como es el papel vital que nos corresponde en “lo que hay que *hacer*”, Luis Gabriel-Stheeman, pueda decir: “Esta *relación* se vuelve a establecer en *tres* pasos cuasi lógicos, con los que Ortega reduce a entidades sinónimas *tres* palabras diferentes —<trabajador, labrador y colabrador>. La *tercera* de ellas resulta súbitamente iluminada, remotivada por las dos anteriores, de tal manera que aparece como prueba lógica y evidente de que para *hacer la nación* hay que *trabajar* —en el sentido de actividad laboral.⁶²”

II. 4. La presencia de las tríadas en las obras de Ortega

Siguiendo la distribución más común que aparece en las *Obras completas* de nuestro pensador, podemos entresacar las siguientes *tríadas* en los títulos de sus reflexiones:

“<Disciplina, jefe, energía>” [1908]. “<Tres cuadros del vino>” [1911]. “<Sensación, Construcción e Intuición>” [1913]. “<Personas, obras, cosas>” [1916]. “<Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust>” [1923].

TOMO I:

“<Canto a los muertos, a los deberes y a los ideales>” [1906]. “<Alemán, latín y griego>” [1911]. “<La guerra, los pueblos y los dioses>” [1915]. “<Moralejas: I. Crítica bárbara. II. Poesía nueva, poesía vieja. III. La pedagogía del paisaje>”. “<Libros de andar y ver: I. Utopías geográficas. La ignorancia del Rif. Melilla como posibilidad>”. “<Los Bereberes en el Rif. I. El Turquí y su comandante. II. M. Say, termita. III. Una descripción de la política internacional>”.

⁶¹ José ORTEGA Y GASSET, *¿Qué es Filosofía?*, ob. cit., p. 112.

⁶² Luis GABRIEL-STHEEMAN, “La etimología como estrategia retórica en los textos políticos de Ortega y Gasset”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 1 (2000), p. 131. En esta cita es curiosa la incorporación de *tríadas dobles* por parte de Ortega.

MEDITACIONES DEL QUIJOTE (1914): “<Lector. Meditación preliminar. Meditación primera.>”.

TOMO II

“Filosofía: <Conciencia, objeto y las tres distancias de éste>”. “El Quijote en la escuela: <La bicicleta, el pie y el pseudópodo>”. “<Civilización, cultura, espontaneidad>”. “Meditación del marco: <Marco, traje y adorno>”. “Temas de viaje: II. <¡Helion, Melion, Tetragrámmaton!> VI. <Babel, balbucir, bárbaro>”. “<Vitalidad, alma, espíritu>: IV. <Ciencia, orgía y alma>”. “Meditación del Escorial: <El coraje, Sancho Panza y Fichte>”. “<Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust>”.

TOMO III

ARTÍCULOS (1923): “<Pedagogía y anacronismo. Fe de erratas. Nueva fe de erratas>”.

ARTÍCULOS (1926-7): “Dinámica del tiempo: <Los escaparates mandan. Juventud. ¿Masculino o femenino?>”. “Tierras del porvenir: <Generosidad. Elegancia y paradoja. Instinto y razón>”.

TOMO V

IDEAS Y CREENCIAS (1940).

“Capítulo II. <El azoramiento de nuestra época. Creemos en la razón y no en sus ideas. La ciencia casi poesía.> III. <La duda y la creencia. El "mar de dudas". El lugar de las ideas>”.

Capítulo II. Los mundos interiores:

“I. <La ridiculez del filósofo. La panne del automóvil y la histórica. Otra vez "ideas y creencias.> II. La ingratitud del hombre y la desnuda realidad. III. <La ciencia como poesía. El triángulo y Hamlet. El tesoro de los errores>”.

“En el centenario de Hegel.: IV. <Meseta, valle, costa>”.

ARTÍCULOS (1940-1941):

“Vives”:

<I. Humanismo, Renacimiento. La mirada histórica.> II. Sobre la volatilización de una fe. <III. Descreimiento, asfixia y rebelión.>

ESTUDIOS SOBRE EL AMOR (1941): “<Facciones del amor. Amor en Stendhal. La elección en amor>”.

TOMO VI

“<Reyes, mineral jurídico y un par de mantas>”

“Introducción a un Don Juan”: “<I. Metodología. Aire barroco. II. La razón topográfica y una variación sobre Toledo. III. Don Juan y el resentimiento. Don Juan, un héroe.>”

TOMO VIII

"Meditación de la criolla": <I. II. III.>

"Introducción a Velázquez". 1943: <I. (Biografía). II. (<Vocación, circunstancia y azar>). III. (El retrato, principio de la pintura).>

TOMO XI

"Ideas políticas": <I. II. III.>. "Vaguedades": <I. Sobre todo, que no se reforme nada. II. Frente a frente. III. Hacia la reforma racional>. "Entreacto polémico": <I. II. III.>.

"Hacia un partido de la nación": <I. Antimonarquía y República. II. Platónica advertencia sobre la respetabilidad del Estado. III. Prisioneros de los suyos>.

Llegados aquí, y a modo de conclusión marcadamente abierta, es importante destacar que en todos estos autores, la presencia de la *tríada* suele aparecer en muchos momentos unida a una de las preocupaciones fundamentales que nos interesa especialmente tanto en la poesía de Claudio Rodríguez como en el pensamiento de Ortega. Estamos hablando del concepto de *salvación*, en un caso "*desde el canto*" y en otro "*desde la circunstancia*", que son mantenidos y logrados a partir de *la armonía del número tres*, a través del ajuste del canto y la circularidad como búsqueda de la verdad, en el caso del poeta; o como un acuerdo de la verdad heredada desde la relación entre el "yo" y la "circunstancia" salvados por la *plenitud armónica*, en el caso del pensador madrileño⁶³.

Como decíamos al principio de esta propuesta, el *número tres* y *las tríadas* marcan el estilo poético y de pensamiento de unos autores fundamentales que, en épocas distintas de la cultura española han sabido recoger de la tradición dualista una costumbre cultural importante, que abierta a la reflexión desde <el lenguaje *cotidiano*, el *filosófico* o el *poético*>, ha logrado impregnarnos y explicar uno de los "cruces de caminos" esenciales que pueden darse en la vida del hombre. Porque, a la hora de pensar sobre cualquier aspecto que nos preocupe, y como el mismo Ortega indica en *Meditaciones del Quijote*:

Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la *humana* preocupación. Una vez entretreídos con ellos queda <*transfigurado, transubstanciado, salvado*>. ●

⁶³ La relación entre estos dos modelos de salvación como ya se ha indicado se estudiada en Luis RAMOS DE LA TORRE, *Poesía y salvación en Claudio Rodríguez: una interpretación desde Ortega*. (Tesis en preparación), UNED.