



Número y correspondencia simbólica en el ciclo rítmico del compás flamenco de bulerías

David Martínez Casañ
Conservatorio Profesional de Elda (Alicante)

Teresa Cháfer Bixquert
Universitat Politècnica de València

Enviado: 16-11-2018

Aceptado: 20-12-2018

Resumen

El flamenco, estilo musical de tradición oral, ha elaborado sus bases formales a partir de fundamentos folclóricos y culturales propios de la música tradicional. Desde sus inicios, los valores simbólicos, esenciales en la cultura popular, han confluído en la música flamenca junto a elementos armónicos, melódicos, rítmicos e instrumentales, con un papel esencial desde el punto de vista de la comunicación musical. El reconocimiento del símbolo como componente cultural y su relación con los materiales musicales, aporta nuevos cauces de información al significado de la configuración de los distintos palos flamencos.

En este estudio, se analizan una serie de aspectos musicales y simbólicos vinculados con los números, que sugieren diferentes relaciones con conceptos rítmicos del compás de bulerías.

Palabras clave: ritmo, número, símbolo, bulerías, soleá

Abstract

Flamenco as oral tradition music, has developed its formal structures based on folkloric and cultural foundations typical of tradition. Since its inception, the symbolic values, essential in popular culture, have converged in flamenco music together with harmonic, melodic, rhythmic and instrumental elements. The recognition of the symbol as a cultural component and its relationship with musical materials, provides new channels of information to the meaning of the configuration of the different flamenco styles.

In this study, a series of musical and symbolic aspects related to numbers are analyzed, which suggest different relationships with rhythmic concepts of the bulerías rhythm.

1. Introducción

La idea de escribir acerca del componente simbólico de los números y su relación con aspectos musicales concretos, parte de la referencia hecha por Philippe Donnier en su libro *El duende tiene que ser matemático*¹. La explicación propuesta por el autor para el compás de bulerías, dentro del apartado “Caracteres culturales y vitales”, refiere como simple curiosidad el rol mítico de los números en el contexto de este toque flamenco, acompañando el significado de los números base del compás de bulerías, con la interpretación simbólica propuesta por J. E. Cirlot, como parte integrante de su explicación.

En el compás² de bulerías, la forma de entender la agrupación numérica de pulsos y acentos es diversa, a tenor del criterio hallado en importantes intérpretes flamencos. La ampliación de enfoques de estudio, unida a una contemplación simbólica de los diferentes conceptos que la acompañan en su interpretación, contribuye a que la explicación de la dinámica de este patrón rítmico adquiera mayor sentido. Como afirma J. E. Cirlot: “El simbolismo *añade* un nuevo valor a un objeto o una acción, sin atentar por ello contra sus valores propios e inmediatos o ‘históricos’ ”³.

2. Identidad y símbolo

A lo largo de la historia, en la tradición de las diversas culturas, se han utilizado los mitos para transmitir procesos de conocimiento e interpretación de

¹ Donnier, 1985: 15.

² En cuanto a concepto, el compás en el sentido de la música tradicional, lo entendemos de una forma similar a la definición de Grabner: “la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y átonas”. En la música flamenca, la clasificación y las indicaciones difieren de la teoría tradicional de la música, cuando hablamos de compás de bulerías nos referimos a un ciclo armónico-rítmico que define el toque.

³ Cirlot, 1997: 19.



la realidad. La naturaleza de estos mitos, contiene una serie de estructuras que en esencia han permanecido estables con el paso del tiempo: los símbolos y arquetipos. Las imágenes mentales y en muchos casos las estructuras musicales, han formado parte en la configuración de su identidad. Según afirma J. A. Bech, “En toda cultura las imágenes y los símbolos son los medios esenciales de interpretación de la realidad”⁴. A nivel psicológico, las imágenes mentales son presentadas como “unidad básica de la interpretación de la realidad y núcleo de todo pensamiento simbólico”.

La contribución de C. J. Jung al conocimiento de la mente humana, desde la comprensión del lenguaje simbólico y el papel que desempeña en el inconsciente, es fundamental en la valoración del símbolo como fuente de conocimiento. En su libro “El hombre y sus símbolos” expone:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros⁵.

En su estudio destaca la utilización de símbolos de una forma consciente, para determinar conceptos que no podemos precisar o entender, considerando que el empleo consciente de símbolos, acredita como es el caso de los sueños, su producción de forma inconsciente y espontánea. La generación de estas representaciones, está relacionada con la integración inconsciente de aspectos producidos a causa de nuestra reacción frente a la percepción de fenómenos visuales y sonoros, que posteriormente son manifestados en un lenguaje onírico. Diversos estudios antropológicos señalan que esta parte desconocida de la psique humana, es contemplada en los pueblos primitivos unida a una “alma selvática”.

⁴ Bech, 1999.

⁵ Jung, 1995.

La vinculación de la identidad de los individuos, de una forma mística, a animales o árboles por medio de un alma común, es el punto de arranque del libro “El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas” de Marius Schneider. A partir de la caracterización simbólica de los sonidos de estos animales y el nacimiento de los animales-símbolos en la cultura totemística, el autor relaciona la tradición musical de las altas culturas de China, Indonesia, India, Persia, Bizancio, Grecia y Europa Medieval, confirmando un origen común que pervive en el folclore español⁶. En esta obra se señala el origen del símbolo como referencia musical, mostrando como afirma E. Cirlot, que posee a la vez un carácter universal en cuanto que trasciende a la historia, y particular por corresponder a una época actual. En el contexto de la investigación del significado cualitativo de los números, algunos autores señalan la importancia de su significado, mostrando la identificación de los números con los dioses en la cultura mexicana, y situando el tiempo como la primera cosa contada en esta civilización.

El símbolo considerado como forma de conocimiento, la relación número y tiempo y su vinculación con aspectos rítmicos de la música, son cuestiones que pretende poner en correlación este artículo. Consideramos que a partir de las referencias aportadas, se señala una vía para ampliar contenidos propios del flamenco a través de relaciones de identidad simbólica.

3. El compás de 12 tiempos

Los números han ofrecido tradicionalmente un importante soporte para elaboraciones simbólicas, y su interpretación es una de las ciencias más antiguas⁷. En relación con la música flamenca, además, son un referente esencial, sirviendo entre otras cosas como forma de comunicación musical para sus intérpretes. En otros estilos como la música europea, su tradición escrita

⁶ Schneider, 1998.

⁷ Chevalier et al., 1995.



permite al intérprete situarse de una forma rápida en un punto concreto de la composición musical. En la música y el baile flamenco, la ubicación de los participantes, así como el proceso de estructurar melodías o ritmos, se realiza mediante el número.

Para concretar esta afirmación, nos situándonos en aspectos musicales prácticos, concretados sobre la cuenta del compás de bulerías en el sentido clásico. En su aspecto básico, esta se desarrolla sobre un ciclo que abarca doce pulsos, donde conviven la subdivisión binaria y ternaria. En la relación simbólica, ya referida, realizada por Ph. Donnier a partir del diccionario de Cirlot, se plantea a partir de este ciclo, una propuesta con los siguientes números correspondientes al compás básico de bulerías:

$$12= 3+3+4+2$$

A partir del aspecto rítmico, esta consideración coincide en su estructura con la de algunos intérpretes como Manolo Sanlúcar⁸. Desde el punto de vista del guitarrista, la soleá, cuyo patrón rítmico es similar a la bulería con un tempo más lento, se escribe como: $3/4 + 3/4 + 4/4 + 2/4$, coincidiendo el numerador de cada compás con el orden numérico de P.h. Donnier (figura 1).

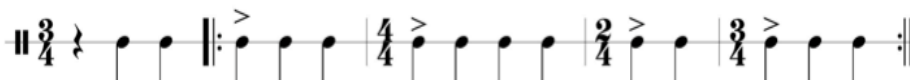


Figura 1. Patrón básico del compás de soleá

Por otra parte Donnier, además del concepto anterior, incluye también:

$$12= 6+6$$

Esta inclusión se justifica de una forma práctica, cuando nos situamos en una característica interpretativa llamada “bulería al golpe”, cuyo patrón es un ciclo de seis que se repite (figura 2):

⁸ Sanlúcar, 2005.

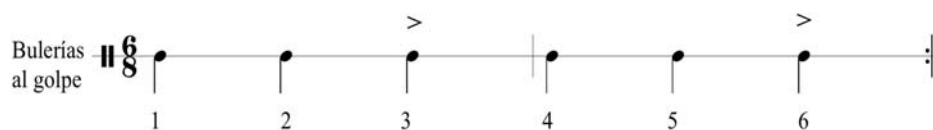


Imagen 2. Patrón básico del compás de bulerías al golpe

A partir de estas referencias son elegidos para su estudio cualitativo, por su relación directa con el patrón de bulerías, los números:

12, 6, 4, 3, 2

En el estudio de la simbología de los números, haremos referencia a distintas culturas que por su tradición han profundizado en su significado. Por su vinculación a las estructuras numéricas, desde la antigüedad, la cultura china propone un interesante punto de vista no cuantitativo de los números. Según señala M. Louis von Franz⁹, a partir de una reflexión del sociólogo Marcel Granet: “los chinos nunca pensaron en cantidades, sino siempre en términos de emblemas cualitativos”. Los números en la cultura china narran relaciones de acontecimientos, considerando la posibilidad de que el universo posea un ritmo numérico básico. Las matrices numéricas de las estructuras organizativas chinas “Lo Shou” y “Hou- Tou”, parten de imágenes mandálicas. M. Louis von Franz en su libro “Numero y tiempo”¹⁰ señala estas estructuras como originarias del inconsciente, volviendo a poner en marcha la idea de que el inconsciente genera de forma espontánea estructuras matemáticas para expresar un orden. Esto evidenciaría la propuesta de C. J. Jung acerca de que los números naturales ordenan tanto el campo psíquico como el físico y señala el camino de que el cálculo numérico en la música fluye desde el inconsciente.

⁹ Franz, 1990: 19.

¹⁰ Franz, 1974.



4. El número 12

*El ojo se ciega ante los cinco colores.
Las cinco notas aturden el oído.
Los cinco sabores tornan irascible el paladar.
La prisa y la ambición enloquecen el corazón.
Los objetos preciosos perturban la conducta.
Por eso, el sabio actúa para el cuerpo, no para el ojo.
Rechaza esto y adopta aquello.*

(XII Tao Te King, Lao Tsé¹¹)

Respecto al número 12, Donnier señala, en correspondencia con los doce tiempos de la bulería, además de los signos del Zodíaco, los doce apóstoles siendo Judas el último¹². Es curioso señalar que el número doce corresponde al apóstol desleal e infiel. Esta ubicación fuera del contexto esperado del número doce nos sugiere la cuenta propuesta en el análisis musical de Jiménez Cisneros¹³, donde aparece en primer lugar fuera del orden numérico habitual (figura 3):

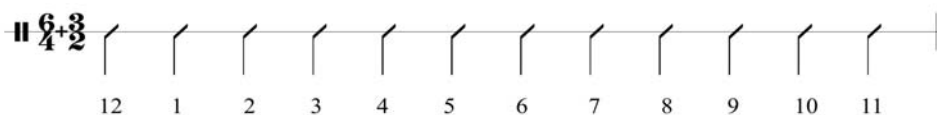


Figura 3. Doce tiempos del compás de bulerías, un tiempo fuera del orden numérico

El diccionario de los símbolos de Chevalier, concreta el número doce como el número de las ideas espacio-temporales. De una forma similar E. Cirlot, lo vincula a la idea de espacio y tiempo, a la de rueda o círculo. Para R. Allendy el duodécimo procede de todas las leyes fundamentales del mundo arquetípico y debe expresar la ejecución de sus combinaciones, la actividad del cosmos.

Casi todas las representaciones de tiempo describen una trayectoria circular. En relación con el estudio del flamenco, encontramos la utilización de

¹¹ Wilhelm, 1978: 58.

¹² No hemos encontrado esta definición en la edición que hemos consultado del diccionario de E. Cirlot (1997).

¹³ Jiménez de Cisneros, 2015: 134.

esta idea en algunos teóricos como Lola Fernández¹⁴ y Faustino Núñez¹⁵. En sus respectivas explicaciones del ciclo de doce tiempos, ambos emplean la circunferencia donde indican las doce partes del compás, remarcando las partes acentuadas e indicando los números de comienzo y cierre. En el caso de Faustino Núñez es llamado reloj flamenco, coincidente en su forma con la interpretación simbólica de E. Cirlot (figura 4).

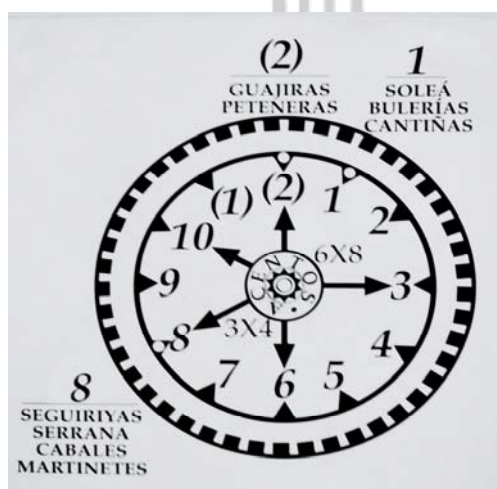


Figura 4. Reloj flamenco: referencia cíclica para contar diferentes palos flamencos (F. Núñez, 1998)

En referencia al símbolo del reloj, Cirlot comenta:

Como toda forma circular con elementos internos, puede ser interpretado como forma mandálica. Si lo esencial en él son las horas señaladas, domina en la imagen un caso particular de simbolismo numérico.

La vista de la figura anterior, nos sugiere la afirmación de Nicolás de Cusa señalada por J. Chevalier¹⁶: “El mundo es como una rueda dentro de una rueda, una esfera dentro de una esfera”. El simbolismo de la rueda también resulta de su disposición al movimiento, símbolo del cambio.

¹⁴ Fernández, 2004: 37.

¹⁵ Núñez, 1998.

¹⁶ Chevalier et al., 1995.



5. El número 6

La utilización de ciclos de 6 tiempos es habitual en la bulería moderna. Además de la “bulería al golpe” comentada anteriormente, los ciclos de 6 tiempos son utilizados alternando de una forma libre con el de doce tiempos. Son abundantes los ejemplos, a continuación reproducimos en compás de 3/4 este cambio, procedente de la bulería que da título al disco “Viviré” de Paco de Lucía y Camarón de la Isla¹⁷ (figura 5):

14 Viviré

The figure shows a musical score for the piece 'Viviré'. It consists of five staves:

- Cant.**: Vocal line in treble clef with lyrics: "i i ir cuan do me lle gue e e cuan do me lle".
- Mel. Guit.**: Melodic guitar line in treble clef, mostly rests.
- Arm. Guit.**: Arm guitar line in treble clef with chords F and F7.
- Pal.**: Flamenco compás in 3/4 time, showing a 6-beat cycle with accents on beats 3, 5, and 6.
- Caj.**: Cajón line in 3/4 time, mostly rests.

 The tempo is marked as 108. The compás flamenco is numbered 1 through 6 for each of the two measures shown.

Figura 5. Patrón básico de seis tiempos en la bulería

En la filosofía china, el número 6 representa la imagen del cielo, orienta su movimiento hacia arriba, Cirlot señala ambivalencia y equilibrio, un número especialmente ambiguo, por lo general como el 2 expresa dualismo. Este dualismo se puede ver en la gestualidad de la dirección musical, cuando se marca el compás de 6/8 como un 2/4 de subdivisión ternaria. Chevalier en su diccionario lo recoge como el número de los dones recíprocos y el antagonismo, el del destino místico, es una perfección en potencia, reúne dos complejos de actividades ternarias.

¹⁷ Camarón de la Isla, “Viviré”. Philips-Mercury 822719-2 (de 1’:15” a 20”).

De la misma forma, situándonos en la teoría musical tradicional, el patrón rítmico del ciclo de 6 tiempos, se comporta como un compás binario de subdivisión ternaria. La idea de binario está unida al concepto dualista del origen de los procesos naturales a partir de dos principios contrarios (sol, luna; día, noche; fuego, agua...), según Marius Schneider solo la conexión de tesis y antítesis da la síntesis. Sólo la síntesis posee verdadera realidad¹⁸.

6. El número 4

*La Necedad Juvenil tiene éxito.
No soy yo quien busca al joven necio,
El joven necio me busca a mí.
Al primer oráculo doy la razón.
Si pregunta dos, tres veces, es molestia.
Cuando molesta no doy información.
Es propicia la perseverancia.*

蒙

4. Meng / La Necedad Juvenil¹⁹

El número cuatro es señalado por Cirlot como símbolo de la tierra, de la organización racional, el número de las realizaciones tangibles y de los elementos. La Real Academia Española, recoge “las cuatro esquinas” como “juego infantil en el que cuatro niños ocupan rincones o lugares señalados y otro que queda sin puesto trata de llegar a uno libre mientras los demás cambian de lugar”. El diccionario de los símbolos de J. Chevalier señala la dependencia del cuadrado y de la cruz. En la alquimia la cuaternidad constituye un principio fundamental en la continuación de la gran obra. Cuatro veces cuatro significa plenitud. En la cultura maya representa el dios del Sol.

En los compases de cuatro tiempos con subdivisión binaria encontramos el 4/4. El numerador indica cuatro tiempos, el denominador que cada una de las partes se completa con una figura de negra. El número cuatro está asociado

¹⁸ Schneider, 1998.

¹⁹ Wilhelm et al., 1977.



a la imagen de la cruz, que coincide con la gestualidad de la dirección musical, se marca (figura 6):

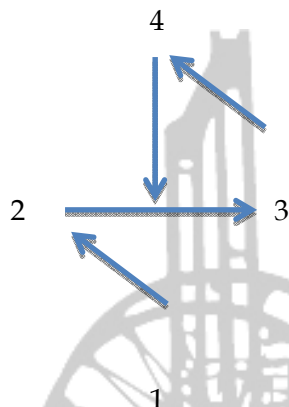


Figura 6. Forma de marcar el compás de cuatro tiempos en la música europea tradicional

El compás de 4/4 está situado en la bulería según algunos intérpretes, entre los compases de 3/4 y 2/4, de la siguiente forma (figura 7):

Viviré

Paco de Lucía-Camarón

Bulería (♩ = 253)

Figura 7. Transcripción de la bulería "Viviré"
 Inclusión del compàs de cuatro tiempos, en el contexto de la bulería

7. El número 3

*El SENTIDO genera el Uno.
 El Uno genera el Dos.
 El Dos genera el Tres.*

*Y el Tres genera todas las cosas.
Todas las cosas dan la espalda a lo oscuro
Y se dirigen hacia la luz.
La energía que fluye les da armonía.*

XLII Tao Te King, Lao Tsé²⁰

Según recoge J. Chevalier, expresa orden intelectual y espiritual. El tiempo es triple: pasado, presente y futuro. Tres son los elementos de la gran obra alquímica: el azufre, el mercurio y la sal. En las tradiciones iránias la cifra tres se muestra dotada de un carácter mágico-religioso. El Tarot en su interpretación es un sistema móvil de relaciones, la tercera lámina es "La Emperatriz". Cirlot señala este número como síntesis espiritual, también como fórmula de cada uno de los mundos creados y solución de un conflicto, el número del orden interior. En la cultura maya, el dios del número tres es un dios del viento y portador de la lluvia. Para R. Allendy²¹ el tres es representante del símbolo dinámico, por el hecho de producir la organización de un sistema que permite la acción, rompe el equilibrio de la oposición binaria. El número tres es representado por el dios de la muerte en la cultura maya.

El compás de 3/4 es un compás ternario. En referencia al sistema ternario Cirlot recoge: "viene a modificar la situación del binario y a darle equilibrio dinámico". La medida del compás de 3/4 en la gestualidad de la dirección musical se marca con un triángulo. Esto evidencia una vez más, la correspondencia entre número y figura geométrica (figura 8).

El tiempo tres en la cuenta flamenca del compás de bulerías, es un punto de resolución y cambio de acorde en su ritmo armónico. Vemos un ejemplo en la bulería "Viviré" (figura 9).

²⁰ Wilhelm, 1978.

²¹ Allendy, 1921 : 41.

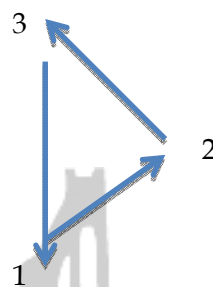


Figura 8. Forma de marcar el compás de tres tiempos en la música europea tradicional

Arm. Guitar Flam. E^b

Compàs flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 D

Compàs flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 E^b D

Compàs flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 D D

Compàs flamenco 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 9. Ejemplo de cambio armónico en el tiempo 3 según el cómputo flamenco

8. El número 2

La dualidad, se señala como una tendencia a la oposición binaria entre las partes de cada unidad²², esta es manifestada como una clara diferenciación, su llave es la antítesis, la oposición. El concepto se puede percibir claramente en la gestualidad de un director de orquesta cuando marca un compás binario (figura 10):

²² Allendy, 1921: 39.

2



1

Figura 10. Forma de marcar el compás de dos tiempos en la música europea tradicional

Este gesto manifiesta, como la diferenciación con la unidad genera la dualidad. Su sentido es contrario, la dirección señala un camino de oposición. La dualidad es representada por la línea que divide los tiempos.

En el diccionario de Cirlot el número dos se indica como: eco, reflejo, conflicto, contraposición. Chevalier menciona que este número simboliza el dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento. Para M. Schneider es el número de la montaña de Marte, un símbolo dual, que es señalado por Cirlot como de comunicación entre el mundo superior (de las posibilidades de futuro), y el mundo inferior (materializado).

En el compás flamenco de doce tiempos encontramos un claro conflicto en la utilización del número dos. Si atendemos a la cuenta realizada por muchos músicos y bailaores flamencos el número once y doce se sustituye por el uno y el dos. Esto supone que en el momento de situarse en el tiempo dos lo tenemos ubicado en dos posiciones diferentes, una acentuada rítmicamente en oposición a otra sin acentuar.

Esta forma de contar se señala en el *Método flamenco para instrumentos melódicos* de Juan Parrilla²³:

(12) (11)
 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1

²³ Parrilla, 2009: 69.



9. Conclusión

El número en la música y en el baile flamenco, ha sido y es el medio de comunicación entre los intérpretes, su utilización en la tradición oral flamenca es primordial. La relación con el ritmo, aspecto básico de la mayoría de las formas de energía²⁴ y soporte del movimiento musical, señala un nuevo enfoque que contempla la utilización cualitativa de los números.

Las teorías psicológicas sobre el origen inconsciente de la ordenación numérica, muestran un camino innovador para ampliar el sentido de la interpretación musical. Proponemos pues, aportar una nueva perspectiva novedosa de estudio, basada en la relación existente entre fundamentos musicales de tradición oral, y el contenido simbólico y arquetípico de los números.

10. Bibliografía

- ALLENDY, R. (1921). *Le symbolisme des nombres: essai d'arithmosophie*. Éditions Traditionnelles.
- BECH, J. (1999). Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol. 43, p. 10.
- CIRLOT, J. E. (1997). *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela.
- CHEVALIER, J. et al. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DONNIER, Ph. (1985). *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba: Virgilio Márquez.
- FERNÁNDEZ, L. (2004). *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert.
- GRABNER, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: Akal.
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, B. (2015). Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Edición digital. Recuperado de: www.atrilflamenco.com [Consulta: 3 abril 2017].
- JUNG, C. G. et al. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- WILHELM, R. (1978). *Lao-Tsé, Tao te King*. Málaga: Sirio.
- NÚÑEZ, F. (1998). Claves para entender el compás flamenco. [Registro sonoro]. C.D. Polymedia Polygram Ibérica. Cat nº 7314-5658592 S.

²⁴ Franz, 1996.

- PARRILLA, J. (2009). *Método Flamenco para Instrumentos Melódicos*. Madrid: RGB Arte Visual.
- SANLÚCAR, M. (2005). *Sobre la guitarra flamenca* [material proporcionado en el curso de guitarra flamenca de Córdoba]
- SCHNEIDER, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- FRANZ, M. L. von (1974). *Number and time*. Evanston: Northwestern University Press.
- FRANZ, M. L. von (1990). *Sobre adivinación y sincronicidad: la psicología de las casualidades significativas*. Barcelona: Paidós
- FRANZ, M. L. von (1996). *Misterios del tiempo*. Madrid: Debate
- WILHELM, R., JUNG, C. G. y WILHELM, H (1977). *I Ching: el libro de las mutaciones*. Barcelona: Edhasa.

11. Discografía

- Camarón de la Isla (1984). *Viviré*. [Registro sonoro]. Mercury, 822 719-2.