

## *Aproximación didáctica a la poesía a través de la música*

Pilar GARCÍA CARCEDO  
Universidad Complutense de Madrid

### **Resumen**

Con el fin de ejemplificar una posible estrategia de aproximación a la poesía, a su ritmo y a su musicalidad, hemos seleccionado uno de los sonetos tardíos y menos conocidos de Blas de Otero: «El Bolero», que constituye un homenaje a la composición de Maurice Ravel. Partiendo de una audición musical previa a la lectura expresiva del poema, proponemos interiorizar la impresión rítmica para ir descubriendo los procedimientos estilísticos de los que se ha valido el poeta para lograr esta descripción imitativa de la composición raveliana. El acceso al poema a través de la música se convierte en el objetivo último de nuestro trabajo, ya que en muchas ocasiones, y especialmente en el mundo de la infancia, el lector u oyente de poesía se siente primordialmente atraído por el ritmo, por la melodía, por las rimas, las aliteraciones y demás recursos fónico-rítmicos.

*PALABRAS CLAVE: Poesía. Música. Ritmo. Soneto. Aproximación didáctica. Audición musical. Animación a la lectura expresiva. Procedimientos estilísticos, rítmicos y fónicos.*

### **Abstract**

In order to exemplify a possible strategy for a didactic approach to poetry, to its rhythm and music, we have chosen one of the latest and less known sonnets of Blas de Otero: «El Bolero», which is an homage to Maurice Ravel's composition. Starting from a musical audition previous to the expressive reading, we propose

analysing the rhythmic impression to discover the stylistic procedures used by the poet to achieve the imitative description of Ravel's composition.

The access to the poem through the music is the final purpose of this work, because often and specially in the world of childhood, the reader or hearer of poetry is attracted mainly by rhythm, melody, alliterations and other phonic or rhythmic resources.

*KEY WORDS: Poetry. Music. Rhythm. Sonnet. Didactic approach. Musical audition. Encouragement to expressive reading. Stylistic, rhythmic and phonic procedures.*

## Résumé

Dans le but d'illustrer une démarche d'approche didactique de la poésie, de son rythme et de sa musicalité, nous avons choisi un sonnet tardif et peu connu de Blas de Otero, «El Bolero», qui rend hommage à la composition de Maurice Ravel. Grâce à une audition musicale qui précédera la lecture expressive du poème, il sera possible d'intérioriser l'impression rythmique et de découvrir les procédés stylistiques dont s'est servi le poète pour obtenir une imitation de la composition de Ravel. L'approche du poème par le biais de la musique devient l'objectif ultime de cet article car, de façon générale, et surtout chez les enfants, c'est le rythme, la mélodie, les rimes, les allitérations et autres procédés rythmico-phonétiques qui attirent le lecteur ou l'auditeur de poésie.

*MOTS-CLÉS: Poésie. Rythme. Sonnet. Approche didactique. Animation à la lecture expressive. Procédés stylistiques, rythmiques et phoniques.*

«Suenan el *Bolero*, de Ravel. Y suenan,  
suenan el *Bolero*, de Ravel. Va y viene  
el son, el son sonoro del *Bolero*. Viene  
y va el *Bolero*, de Ravel. Y suenan.»

Con este soneto Blas de Otero construyó un logrado homenaje descriptivo de la famosa composición de Maurice Ravel; valiéndose de todo tipo de recursos rítmicos y estilísticos escribió uno de los poemas donde la música está presente de forma más deliberada y explícita. Por ese motivo lo hemos elegido para subrayar la trascendencia del ritmo en la transmisión de los mensajes y emociones poéticas, siendo la música especialmente insoslayable en el mundo de la infancia, como con tanto acierto nos recordaba Arturo Medina:

«El niño se deja llevar principalmente por la musicalidad que imprime al verso el acento, la rima, la cantidad silábica, las licencias métricas. Y es a través de esta fuerza fónica sugeridora de la palabra como significante, con la que el niño penetrará, en la medida que sea posible, en los valores significativos del poema»<sup>1</sup>

La mediación de la música en la enseñanza-aprendizaje de los valores poéticos y de la pasión lectora la practicaremos a partir de una forma estrófica muy particular. El soneto, esa estrofa que se convirtió en uno de los pilares de nuestra tradición lírica aurea, y que abordaremos ahora a través de un autor contemporáneo cuyo dominio del sonetismo fue equiparado por Dámaso Alonso<sup>2</sup> con el del gran maestro Quevedo. Blas de Otero, el mismo que resume y califica la historia de su vida como «un soneto / encabalgado, con la rima coja»<sup>3</sup>; la trascendencia que concedía a la forma rítmica nos ha llevado a seleccionarle para ejemplificar esta estrategia de aproximación didáctica a la poesía, a su ritmo y a su musicalidad.

La producción oteriana más difundida y estudiada es la de los libros de sus primeras épocas: tanto la angustiada poesía existencial del *Ángel fieramente*

<sup>1</sup> Arturo Medina: «El niño y el fenómeno poético», en *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p. 22 (Coordinadores: Jaime García Padrino y Pedro Cerrillo).

<sup>2</sup> «Posee Otero una capacidad idiomática condensadora, estrujadora de materia, superior quizá a la de casi todos sus coetáneos (...); a veces, comparable al más angustiado y apretado Quevedo. Como en este soneto que tiene por título «Hombre» (Dámaso Alonso, en el prefacio a la edición de *Ancia* de Visor, 1984, p. 15).

<sup>3</sup> Del soneto oteriano «La historia de mi vida», de su obra *Todos mis sonetos 1977*:

«La historia de mi vida es un soneto  
encabalgado, con la rima coja,  
y, sin embargo, salta, ríe, moja  
las rimas en maravilloso seto».

humano (1950) o del *Redoble de conciencia* (1951), como su faceta posterior más comprometida con la sociedad en los títulos *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) o *Que trata de España* (1964). Precisamente por esa difusión desproporcionada, hemos escogido un soneto, «El bolero», perteneciente a la etapa final de su poesía, generalmente menos conocida, y que enriquece una perspectiva global sobre un poeta de tan variados registros.

El panorama bibliográfico oteriano comienza a complicarse a partir de los años sesenta debido a la tendencia a compilar su obra en diversas antologías<sup>4</sup>, que además suelen incluir poemas inéditos o censurados en libros anteriores, lo que dificulta una revisión adecuada de la totalidad de sus composiciones. Aparte de esta serie de recopilaciones que hemos reseñado en nota aparte, son tres los libros decisivos que constituyen esta etapa poética, y que representan además tres tendencias rítmicas completamente diferentes:

— *Historias fingidas y verdaderas* (Madrid, 1970), obra escrita en Cuba entre 1966 y 1968, compuesta íntegramente en breves prosas poéticas o poemas en prosa.

— *Todos mis sonetos* (Madrid, 1977), antología que por sus 42 poemas nuevos adquiere entidad de libro y que, como su propio nombre indica, está formada en su totalidad por sonetos, tanto los tradicionales que veíamos en la primera etapa, como otros más rupturistas.

— *Hojas de Madrid con la Galerna*, proyecto de libro, que fue anunciado por el propio poeta<sup>5</sup>, pero que permanece aún inédito como conjunto, aunque gran parte de sus poemas han aparecido ya en otros libros, en antologías o en revistas. La composición métrica de este libro es más compleja que la de los dos anterior-

<sup>4</sup> Principales antologías de la obra oteriana:

- *Esto no es un libro*, Universidad de Puerto Rico, 1963.
- *Expresión y reunión*, Madrid, Alfaguara 1969.
- *País*, Barcelona, 1971 (Selección y prólogo de José Luis Cano).
- *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra, 1974.
- *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- *Poemas de amor*, Madrid, Lumen, 1977 (Prólogo de Carlos Sahagún).
- *Blas de Otero. Antología poética*, Barcelona, Vicens Vives, 1995.
- *Mediobiografía (selección de poemas biográficos)*, Madrid, Calambur, 1997 (Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández).

<sup>5</sup> Sin embargo, no se puede determinar con exactitud si el poeta lo hubiera publicado como un libro único o como más de un poemario, sobre todo teniendo en cuenta el extenso número de composiciones a las que se hace referencia al hablar de este proyecto de libro; por lo que, aunque en el presente trabajo se hace referencia a estos poemas como una obra póstuma, sólo se puede afirmar que constituyen parte de la producción final oteriana, algunos publicados ya en antologías o revistas y otros aún inéditos.

res, coexisten aquí poemas versolibristas en metro extenso o versículo, en metro breve, silvas libres, y prosas poéticas.

Si los poemas del *Ángel* o de *Redoble* eran un testimonio del desarraigo, de su crisis religiosa y de una desesperada lucha interior, las composiciones de esta última etapa oteriana se caracterizan conceptualmente por un cambio en el tono espiritual, por una actitud menos trágica que revela la serenidad ganada con el transcurrir de los años. Así nos lo explica el propio poeta en una prosa poética:

«De todo lo que existe, de cuanto los hombres hacen o dejan de hacer, lo que más aprecio (después de la rebeldía) es la serenidad»

(«Un momento», de *Historias fingidas y verdaderas*)

Este estado de equilibrio interior es la consecuencia de una reflexión sobre su propia vida, de esa situación de estabilidad que se alcanza tras pasar por todo tipo de experiencias y calamidades, sin olvidar también la esperanza que intuye el poeta para la política española ante la posible caída del franquismo<sup>6</sup>. Pero sus reflexiones no se circunscriben a una preocupación socio-política universal, sino que los poemas de esta etapa conjugan la temática circunstancial y la personal, lo objetivo y lo subjetivo; adquiriendo una importancia crucial los acontecimientos pasados de su propia vida, así como sus impresiones sobre la creación poética.

Toda esta temática ampliamente integradora se refleja asimismo en el plano formal de su creación. Blas de Otero en los últimos años de su vida recoge todas las fórmulas creativas que ha ido ensayando a lo largo de su producción, al mismo tiempo que introduce nuevos recursos expresivos, como las fórmulas de la prosa poética o las innovaciones cada vez más atrevidas en el campo del sonetismo, o bien el desarrollo definitivo del verso libre extenso o versículo. Así, desde una perspectiva estilística su poesía final se caracteriza tanto por la novedad como por el continuismo: recoge, desarrolla y supera todas las formas métricas practicadas anteriormente.

El poema que vamos a comentar pertenece a la obra *Todos mis sonetos*, publicada dos años antes de morir el poeta, y que supone una prueba más de la preocupación oteriana por los diferentes tipos rítmicos. Ya que, como indica el título, se trata de una antología en función de la forma estrófica en la que se recopilan ciento diez sonetos de las diferentes etapas de su producción. Incluye todos los sonetos de sus obras iniciales, así como de los libros de la segunda etapa, la llamada

---

<sup>6</sup> Así lo apuntaba, por ejemplo, José Ángel ASCUNCE: «Blas de Otero vive momentos de gran serenidad espiritual... Desde una perspectiva política, Blas de Otero sufre el nacimiento y auge del franquismo lo mismo que vive con pleno alborozo su caída y desmembración. Al mismo tiempo que ve levantarse la bandera de la democracia, sueña con la posibilidad, cada vez más cercana, de la utopía de un hombre en paz en un mundo de justicia.» (*Cómo leer a Blas de Otero*, Barcelona, Júcar, p. 110).

poesía social o histórica, en la que esta estrofa es muy poco frecuente; a los que añade cuarenta y dos sonetos inéditos hasta el momento.

Sin embargo, el título del libro no es exacto, en esta recopilación no aparecen «todos» los sonetos oterianos, ya que posteriormente continuará escribiendo algunos para incluirlos en *Hojas de Madrid con la galerna*, parte de los cuales se encuentran aún inéditos y otros han aparecido en antologías o revistas.

En cuanto a la estructura, esta obra sigue simplemente el orden cronológico de aparición de los poemas anteriores, incluyendo los cuarenta y dos sonetos inéditos al final. Los recopilados de sus libros iniciales mantienen, al menos aparentemente, el ritmo tradicional de los sonetos ortodoxos, mientras que, según van avanzando en el tiempo se observan mayores modificaciones métricas. Así lo observaba José Luis Cano al estudiar el sonetismo oteriano:

«La revolución que lleva a cabo Blas de Otero en muchos de los sonetos de esa década de los setenta consiste en hacer del soneto de estructura cerrada tradicional un soneto abierto, informalista, que sigue un cauce no sometido a reglas, sino al solo impulso de su propio ritmo»<sup>7</sup>

En efecto, Otero admite todo tipo de rupturas<sup>8</sup> respecto a la forma establecida para esta estrofa, como por ejemplo, el alargamiento de los metros recurriendo a los alejandrinos o a los dodecasílabos en vez de los clásicos endecasílabos, en algunas ocasiones la ausencia de rima o la inclusión de fragmentos de la poesía popular dentro de los límites de un soneto. Hemos llevado a cabo un análisis cuantitativo de las 42 composiciones que se publican por primera vez en *Todos mis sonetos*; descubriendo 29 que respetan las reglas métricas del soneto tradicional y 13 que modifican el cómputo silábico de algunos versos, aunque los cambios son esporádicos, solo afectan por lo general a uno o dos versos de cada soneto (los resultados del estudio se pueden comprobar en la nota<sup>9</sup>).

<sup>7</sup> CANO, José Luis: «Blas de Otero y el soneto heterodoxo», en *Blas de Otero Study of a poet*, University of Wyoming, 1980, p. 11 (Obra colectiva editada por Carlos Mellizo y Louise Salstad).

<sup>8</sup> A pesar de la inevitable evolución oteriana en el tratamiento de las diferentes formas métricas, y aunque cabría esperar que los sonetos más rupturistas fueran precisamente los cuarenta y dos inéditos, nos encontraremos con que no es exactamente así. Algunos de los sonetos más innovadores surgirán entre las páginas del libro *Que trata de España*, mientras que entre los inéditos de su etapa final las modificaciones van a ser muy ligeras, se tratará únicamente de un sólo verso que no responde a las medidas tradicionales en cada poema, es decir, un soneto con uno de los versos eneasílabo o dodecasílabo en vez de el esperado endecasílabo. La excepción será precisamente el poema que cierra el libro: «Hagamos que el soneto se extienda», que está compuesto íntegramente en verso libre muy extenso.

<sup>9</sup> Esquema de los 13 sonetos modificados de *TMS*:

— «El Bolero»	(Un eneasílabo y un tridecasílabo)
— «Historia de mi vida»	(Un alejandrino final)

El ejemplo más rupturista es el último poema del libro, titulado «Hagamos que el soneto se extienda», que está compuesto íntegramente en extensos versículos. Concluye así la estructura de la obra obedeciendo a un premeditado plan de liberalización de esta forma estrófica. Ya en una de las composiciones anteriores, titulada «Historia de mi vida», el propio poeta reconocía que el soneto había sufrido una evolución a lo largo de su producción poética:

«A los cincuenta y tres años de mi vida  
el soneto es distinto, las vocales  
más anchas, los apóstrofes iguales  
y los naufragios más originales»

Una vez conocido el contexto paradigmático en el que nace el soneto que hemos seleccionado, «El bolero» oteriano, vamos a dejarnos seducir por la musicalidad de sus versos; por una trascendencia rítmica y musical que ha sido precisamente el motivo de nuestra elección, ya que lo convierte, como vamos a comprobar, en un homenaje descriptivo a la obra de Maurice Ravel. Si desde un punto de vista didáctico, en mi opinión, nunca habría que escindir el estudio de la poesía del de la música, como artes próximas que se complementan, hay casos particulares en que la superposición de ambas es todavía más inquebrantable y se debe tener presente en toda aproximación pedagógica.

Este soneto de Blas de Otero es uno de esos claros exponentes y lo elegimos para recordar que en didáctica de la poesía contamos con un auxiliar indispensable a la hora de acceder a los textos: la música, cualquier música que pueda aproximar al lector a la interiorización del ritmo poético. Sugerimos, por tanto, partir de una audición musical previa a la lectura expresiva del poema; escucharemos el conocido «Bolero» de Ravel tratando de concienciar la impresión rítmica que la composición nos produce para poder compararla posteriormente con la del homenaje lírico oteriano. A los alumnos se les sugeriría que seleccionaran una serie de términos para caracterizar esta pieza desde una perspectiva musical: tempo *lento*,

---

— «Mar»	(Un tridecasílabo)
— «A la resurrección de Cristo»	(Ahade pasajes bíblicos)
— «Tercer movimiento»	(Un dodecasílabo)
— «El aire»	(Un tridecasílabo)
— «El grito»	(Un tridecasílabo)
— «Por sabia mano gobernada»	(Un eneasílabo)
— «Cardo amarillo»	(Un dodecasílabo)
— «Con la espalda»	(Un tetrasílabo y un heptasílabo: 7 + 4 = 11)
— «Este pueblo final...»	(Un dodecasílabo)

*andante, allegro o presto*; evolución del *pianissimo* al *forte* o viceversa; ritmo dulce o vigoroso, variado o recurrente, novedad o monotonía...

### EL BOLERO

Suena el <i>Bolero</i> , de Ravel. Y suena,	11 ENFÁTICO
suena el <i>Bolero</i> , de Ravel. Va y viene	11 ENFÁTICO
el son, el son sonoro del <i>Bolero</i> . Viene	13 TROCAICO
y va el <i>Bolero</i> , de Ravel. Y suena.	11 SÁFICO
Ni un punto sus compases desordena,	11 SÁFICO
solo, sonando, asciende, sube. Viene	11 ENFÁTICO
y va el <i>Bolero</i> , de Ravel. Sostiene	11 SÁFICO
el ritmo, mueve su cadera. Y suena.	11 SÁFICO
Insiste, sube, asciende, suena. Tiene	11 SÁFICO
ritmo monótono, lento, terco: suena	12
y mueve la cadera. Viene	9 TROCAICO
y va, vibrando, acentuando, fiel	11 SÁFICO
a sí mismo, insistiendo: sube, suena,	11 SÁFICO
sube, sube, el <i>Bolero</i> , de Ravel!	11 MELÓDICO

Tras la audición de la pieza musical en la que está inspirado este poema no podía esperarse que se tratara de un soneto delicado y melódico, sino más bien de un ritmo vigoroso, enfático y recurrente, que es precisamente el que apreciamos en la lectura expresiva. Trataremos a continuación de aproximarnos a los procedimientos estilísticos de los que se ha valido el poeta para lograr este homenaje descriptivo de la composición raveliana.

En primer lugar, el ritmo de intensidad marca unas pautas muy poco comunes; no predominan los esquemas acentuales heroicos o melódicos que son los más frecuentes en la poesía española, sino que el soneto se compone de tres endecasílabos **enfáticos** y siete **sáficos** que conforman una impresión rítmica intensa y constante por su carácter poliaccentuado (con los acentos en 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª en el caso de los enfáticos, o 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª en los sáficos). Es decir, un ritmo de una extraordinaria periodicidad muy cercano a la definición que hace el poeta del *bolero* de Ravel.

«Ni un punto sus compases desordena,(...)  
y va, vibrando, acentuando, fiel  
a sí mismo, insistiendo...»

Sólo uno de los versos escapa a estos esquemas rítmicos recurrentes, el último de la composición, un endecasílabo melódico, que marca una deliberada diferencia según la tendencia oteriana a destacar los versos finales; se trata de una excepción lógica desde el punto de vista de la organización estructural del poema. Pero todos los demás endecasílabos insisten en su carácter extraordinariamente poliaccentuado, con esquemas acentuales idénticos, a la vez sonoros y monótonos; monotonía a la que el poeta hace referencias explícitas para caracterizar la composición musical que se propone imitar en su soneto:

«ritmo monótono, lento, terco...»

Para interiorizar esa monotonía periódica del ritmo acentual, proponemos una segunda lectura expresiva del poema acompañada de un instrumento de percusión. Puede utilizarse un tambor o, simplemente, las palmas y los bolígrafos si no se dispone de otro material en el aula. Se tratará en esta ocasión de una marcada lectura rítmica en la que cada una de las sílabas portadoras de acento se realce mediante un golpe de percusión. Lo ejemplificamos a continuación en los primeros versos, separando las sílabas (simbolizadas por el signo «o») e indicando los acentos rítmicos mediante una tilde:

Suena el *Bolero*, de Ravel. Y suena,

ó o o ó o o o ó o ó o

suena el *Bolero*, de Ravel. Va y viene

ó o o ó o o o ó o ó o

el son, el son sonoro del *Bolero*. Viene

o ó o ó o ó o o ó o ó o

y va el *Bolero*, de Ravel. Y suena.

o ó o ó o o o ó o ó o

La actividad didáctica consistiría en marcar por medio de la percusión los esquemas rítmicos que acabamos de indicar; donde todos los enfáticos del poema corresponderán al esquema de los dos primeros versos ejemplificados, y todos los sáficos al de los dos segundos. De esta forma, parte de los alumnos podría marcar todas las sílabas mediante golpes suaves, mientras otro grupo acompaña con un tambor sólo las acentuadas.

Ritmo recurrente muy similar al que constituía la sencilla base musical del *Bolero* de Ravel: dos únicos compases repetidos nada menos que 170 veces por el



Pero esa misma construcción en quiasmo («Va y viene» / «viene y va») nos conduce también por el camino de la intertextualidad interna entre las distintas obras oterianas. Existe una relación directa con otra composición anterior que estaba dedicada también a un músico: «León de noche», del libro *Pido la paz y la palabra, poema homenaje a Beethoven*. El parecido en algunos momentos llega incluso a la identidad léxica, como podemos observar en estos versos de «León de noche»:

«Vuelve la cara Ludwig van Beethoven,  
dime qué ven, qué viento entra en tus ojos,  
Ludwig; qué sombras van o vienen, van  
Beethoven; qué viento vano incógnito...»

En ambos poemas se producen los juegos de palabras, las paronomasias y las aliteraciones en torno a los sintagmas reiterados, constituyéndose un verdadero homenaje sonoro de los nombres a través de estos recursos fónicos. La aliteración, por ejemplo, de las bilabiales: «Bolero», «va y yiene», «Ravel», o la rima del terceto final: «fiel» / «Ravel», vienen a subrayar las palabras claves de la composición.

En «El Bolero», los dos términos especulares también se destacan por medio de encabalgamientos: «Viene / y va», al igual que en «León de Noche» aparecía encabalgado el nombre del músico («van / Beethoven»).

Por otro lado son constantes las aliteraciones y paronomasias alrededor de la sibilante —s—, cuya insistencia entraña un carácter sinuoso de retorcimiento sobre sí misma:

«y suena / suena...»  
«el son, el son sonoro del Bolero»  
«solo, sonando, asciende, sube...»  
«Insiste, sube, asciende, suena.»  
«a sí mismo, insistiendo: sube, suena,  
sube, sube...»

De la observación de las aliteraciones podemos pasar a la de la rima del soneto, donde descubriremos otro de los procedimientos que lo aproxima a la insistente monotonía del Bolero de Ravel. Si bien la rima de los cuartetos respeta la tradicional del sonetismo, en los tercetos se permite Otero cierta originalidad: continúa con las mismas consonancias (ABBA ABBA BAB CAC). El primer terceto reproduce las mismas rimas de los cuartetos y, sólo en la última estrofa introduce una nueva:

«fiel» / «Ravel», que realmente no se puede considerar nueva, puesto que se trata de una rima interna que ha sonado a lo largo de todo el soneto, además de ser la del nombre del compositor. Y no es el único caso, la mayoría de los términos claves ocupan repetidamente la posición de la rima, como «suena» que conforma la rima en cinco ocasiones, o bien de «viene» que lo hace en otras tres. La insistencia sobre estas consonancias léxicas subraya el carácter recurrente y sonoro del ritmo. Este soneto no se estructura en torno a cuatro rimas diferentes, sino a dos únicas.

Por último, se observa que las rupturas del ritmo de cantidad son más frecuentes que en la mayoría de los sonetos de esta época; son tres los versos heterométricos, un tridecasílabo, un dodecasílabo y un eneasílabo. Es sobre todo interesante este último eneasílabo puesto que con su brevedad pone de relieve el inhabitual encabalgamiento entre los dos tercetos:

«y mueve la cadera. Viene  
y va...».

La separación en dos estrofas de estos dos términos de la bimetración que va creando el ritmo de vaivén del soneto contribuye a prolongar la sonoridad de esta pareja oscilante.

«Mueve la cadera», reiterado dos veces en el soneto, introduce una originalísima personificación de la pieza musical: el *bolero* baila, viene y va, mueve su cadera, con auténtico garbo rítmico. Recuerda así a la protagonista del ballet que, estrenado en la Opera de París en 1928, se desarrollaba en un albergue español donde una gitana bailaba sobre las mesas. La embriaguez provocada por el baile, por el ritmo y por la subida *in crescendo* de la orquestación se iba comunicando a todos los presentes, mientras la gitana movía la cadera, con un resultado similar al vaivén rítmico de los versos oterianos.

En el soneto se reproduce ese «crescendo» musical por medio de la ascendente precipitación de las enumeraciones:

«solo, sonando, asciende, sube»  
«insiste, sube, asciende, suena»  
«... insistiendo, sube, suena,  
sube, sube, el *bolero* de Ravel»

La unión entre el poema y la música es indisoluble, ambos transmiten la misma impresión rítmica, y esperamos que la audición musical haya servido para contagiar a los lectores aquella embriaguez que invadía el ballet, dando un paso más hacia la interiorización y el disfrute del acto poético.