

**UNA REVISIÓN RÍTMICA DE DOS POEMAS EN PROSA  
DE RAMOS SUCRE: “EL ASNO” Y “EL JUGADOR”,  
DE EL CIELO DE ESMALTE**

**A RHYTHMIC REVIEW OF TWO POEMS IN PROSA  
OF RAMOS SUCRE: “EL ASNO” AND “EL JUGADOR”  
OF EL CIELO DE ESMALTE**

**BERTA GUERRERO ALMAGRO**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**Resumen:** En este artículo llevamos a cabo una revisión del concepto de ritmo en la poesía de José Antonio Ramos Sucre (Cumaná, 1890-Ginebra, 1930). La modalidad empleada por el poeta es el poema en prosa y, como demostraremos, este se construye sin dejar de lado una noción importante para la elaboración poética: el ritmo. Analizamos a continuación dos poemas de *El cielo de esmalte* (1929): “El asno” y “El jugador”.

**Palabras clave:** Ramos Sucre, poema en prosa, ritmo, naturalidad, libertad.

**Abstract:** In this article we carry out a revision of the concept of rhythm in the poetry of José Antonio Ramos Sucre (Cumaná, 1890-Geneva, 1930). The mode used by the poet is the poem in prose and, as we will demonstrate, this is built without leaving aside an important notion for poetic elaboration: rhythm. We then analyze two poems from *El cielo de esmalte* (1929): "El asno" and "El jugador".

**Keywords:** Ramos Sucre, poem in prose, rhythm, naturalness, freedom.



Las estirpes romántica y simbolista imprimen una estela de libertad creativa que poetas como José Antonio Ramos Sucre (Cumaná, 1890-Ginebra, 1930) sabrán potenciar. Guillermo Sucre (1975: 85), en su célebre estudio *La máscara, la transparencia* así lo recuerda en las páginas dedicadas al poeta cumaneño. Las composiciones ramosucreanas se caracterizan por el empleo habitual del poema en prosa, una modalidad dominada por la libertad, caracterizada por “una cadencia variada”, según señala María Victoria Utrera Torremocha en *Teoría del poema en prosa* al hablar de Victor Hugo (1999: 51). En este artículo nos proponemos abordar el concepto de ritmo en dos poemas pertenecientes a *El cielo de esmalte* (1929) –último título, como es sabido, ideado por Ramos Sucre–: “El asno” y “El jugador”. La elección de estas composiciones responde a su ubicación: pretendemos mostrar la atención dispensada por el poeta a las cuestiones relativas al ritmo hacia el final de su producción. Asimismo, la proximidad de ambos textos en el poemario genera la impresión de cierta continuidad que también nos parece interesante subrayar.

Para llevar a cabo este estudio sobre el ritmo, el volumen de Isabel Paraíso de Leal titulado *Teoría del ritmo de la prosa* (1976) ha resultado fundamental. La investigadora, situándose en la estela de los planteamientos rítmicos aducidos por nombres como Tomás Navarro Tomás, Samuel Gili Gaya, Eduardo Martínez Torner, Pius Servien Coculesco, Maurice Grammont, Rafael de Balbín, Emilio Alarcos Llorach o Agustín García Calvo entre otros, alude a dos diferencias advertidas por ella entre el ritmo de la prosa y el del verso:

- El ritmo en el verso se advierte con mayor claridad, “la periodicidad del retorno está más acentuada” (Paraíso de Leal, 1976: 48).
- En la prosa, el ritmo lingüístico es fundamental; en el verso destaca el ritmo acentual y el cuantitativo (Paraíso de Leal, 1976: 48). Ello no resulta óbice, sin embargo, para advertir los mismos tipos de ritmo tanto en la escritura en prosa como en verso.

El ritmo siempre tiene que ver con un regreso (Paraíso de Leal, 1976: 42). Ya sea un retorno de acentos –ritmo acentual o de intensidad–, de esquemas silábicos –ritmo cuantitativo silábico–, de entonaciones –ritmo de tono–, de rimas –ritmo de timbres–, o de palabras y frases –ritmo de pensamiento–; pero siempre ofreciendo ritmo y contenido de manera unitaria (Paraíso de Leal, 1976: 42-54). Junto a los citados tipos de ritmo, la estudiosa advierte uno que resulta fundamental para la escritura prosística: el ritmo lingüístico. Este aparece en toda escritura en prosa y sus unidades son la oración, el grupo fónico y el grupo acentual o rítmico (Paraíso de Leal, 1976: 44). El grupo fónico corresponde a la frase desde el foco semántico o el verso desde el punto de vista métrico (Paraíso de Leal, 1976: 44). El grupo acentual –o de intensidad según Navarro Tomás (Paraíso de Leal, 1976: 46)– constituye un componente del fónico.

Hemos de recordar que el autor de un poema –en prosa o en verso– suele tener una intención: expresar una emoción, transmitir una vivencia (Paraíso de Leal, 1976: 87). Aunque no pueda hablarse de una distinción tajante en la escritura poética en verso y en prosa, Paraíso de Leal (1976: 87-88) menciona una diferencia:

Al poetizar en verso tradicional, el poeta encuadra su vivencia dentro de unos *moldes rítmicos de gran periodicidad*; al poetizar en prosa, el ritmo se supedita a la vivencia, a la cual acompaña discretamente. Tenemos entonces un ritmo de periodicidad reducida, un “ritmo libre”.

En el verso, el ritmo aparece más marcado, pero esto no quiere decir que en la prosa no se encuentre<sup>1</sup>; es más costoso identificarlo (Paraíso de Leal, 1976: 48), pero se presentiza a través de una “periodicidad reducida” (Paraíso de Leal, 1976: 88). En el caso ramosucreano, cabe apreciar un suerte de ritmo en su escritura. Tal vez algo reiterativo a lo largo de su producción, como apuntó Sucre (1975: 86) y recalcó Beroes (1990: 130), pero digno de atención sin duda. Se propone a continuación un análisis rítmico de dos poemas en prosa de Ramos Sucre. Tomamos como base y molde sobre el que construir nuestros análisis el que Paraíso de Leal desarrolla del poema en prosa “Canción de la esfinge rechazada”, del padre Miguel Melendres (Paraíso de Leal, 1976: 89-98) ha servido de modelo para los análisis que a continuación realizamos. En este estas desarrollamos el análisis de “El asno” (Ramos Sucre, 1989: 233) y “El jugador” (Ramos Sucre, 1989: 235), composiciones que nos permiten concebir una idea general sobre la atención dispensada al ritmo por parte del mismo:

#### EL ASNO

Yo no podía sufrir la vivienda lóbrega y discurría por la vega de la ciudad escolar.

---

<sup>1</sup> No se puede olvidar el comentario de Rama (1985: 189) respecto a la ausencia absoluta de musicalidad en la obra ramosucreana:

Opción que no cultivó en su propia obra dado que desdeñó los elementos aparencialmente musicales (medida del verso, ritmo, rimas, melodías, aliteraciones, etc.) prefiriendo una escritura prosística que se rehusó a la intromisión de los recursos tradicionales de la poesía [...]. Construye una prosa impecable aunque no deja de utilizar allí elementos específicos de la poesía (como son las “imágenes”) y las nuevas posibilidades que ofrecía una poética modernizada. Pero no hay aquí una recuperación de la “musicalidad” por oposición al estatismo estatuario del parnasianismo.

Desde nuestro punto de vista, la ausencia de musicalidad en la obra ramosucreana no resulta tan radical. Las habituales reiteraciones y el modo de construir la sintaxis permiten advertir, como a continuación se verá, cierta búsqueda rítmica.

Yo disfrutaba la soledad montado sobre un asno y me detenía en presencia de un río sereno. Los pájaros volaban al alcance de la mano y al amor de una ráfaga del infinito. Yo buscaba en el seno de las nubes rasantes el origen de una música de laúdes.

El senescal de un rey santo me había separado de solicitar la salud por medio de las letras y me invitaba a abrazar la humildad de las criaturas insipientes. El trato del senescal me reposaba de la meditación febril.

El rey santo vivía afligido por los reparos de una conciencia mórbida y se calificaba de soberbio al aceptar de sus hermanos el ministerio de criados de su mesa. La etiqueta se inspiraba en un paso de la Biblia.

El rey santo me había dirigido a pensar en los rodeos y asaltos del diablo a las almas de los moribundos. El trote modesto de mi cabalgadura facilitaba el arrebato y la pérdida de mis facultades. El asno frugal y resignado, presente en las ceremonias del culto, dividía conmigo la cuita suprema. Me salvó en una carrera súbita al descubrir, en el enredo de unas espadañas y lentejas fluviales, la obesidad innoble de una esfinge de ojos oblicuos.

Atendiendo al ritmo lingüístico; esto es, a las oraciones, grupos acentuales y fónicos que se advierten en el poema, resulta:

	<b>Grupo acentual</b>	<b>Grupo fónico</b>
Yo – no – podía – sufrir	4	4
la vivienda – lóbrega	2	
y discurría – por la vega	2	
de la ciudad – escolar.	2	
* *		
Yo – disfrutaba – la soledad	3	4
montado – sobre un asno	2	
y me detenía – en presencia	2	
de un río – sereno.	2	
Los pájaros – volaban	2	3
al alcance – de la mano	2	
y al amor – de una ráfaga – del infinito.	3	
Yo – buscaba	2	3
en el seno – de las nubes – rasantes	3	
el origen – de una música – de laúdes.	3	

*		
*		
El senescal – de un rey – santo	3	6
me había – separado	2	
de solicitar – la salud	2	
por medio – de las letras	2	
y me invitaba – a abrazar	2	
la humildad – de las criaturas – insipientes.	3	
El trato – del senescal	2	2
me reposaba – de la meditación – febril.	3	
*		
*		
El rey – santo	2	7
vivía – afligido	2	
por los reparos	1	
de una conciencia – mórbida	2	
y se calificaba – de soberbio	2	
al aceptar – de sus hermanos	2	
el ministerio – de criados – de su mesa.	3	
La etiqueta – se inspiraba	2	2
en un paso – de la Biblia.	2	
*		
*		
El rey – santo	2	5
me había – dirigido	2	
a pensar – en los rodeos	2	
y asaltos – del diablo	2	
a las almas – de los moribundos.	2	
El trote – modesto	2	4
de mi cabalgadura	1	
facilitaba – el arobo	2	
y la pérdida – de mis facultades.	2	
El asno – frugal – y resignado,	3	4
presente – en las ceremonias – del culto,	3	
dividía – conmigo	2	
la cuita – suprema.	2	
Me salvó	1	
en una carrera – súbita	2	

al descubrir,	1	7
en el enredo	1	
de unas espadañas – y lentejas – fluviales,	3	
la obesidad – innoble	2	
de una esfinge – de ojos oblicuos.	2	

Los grupos fónicos por oración son: 4 – 4 – 3 – 3 – 6 – 2 – 7 – 2 – 5 – 4 – 4 – 7. Contabilizamos un total de doce oraciones con cincuenta y un grupos acentuales. Atendiendo a la frecuencia con la que los grupos fónicos se agrupan en cada oración, estos quedan ordenados como sigue:

- El 4 (en cuatro ocasiones).
- El 3 (en dos ocasiones).
- El 2 (otras dos).
- El 7 (también dos veces).
- El 6 (una vez).
- El 5 (también una ocasión).

Podemos decir, por tanto, que aunque destaca el 4, emplea por igual construcciones de grupos pares e impares. En cuanto a los grupos acentuales, se observa:

4. 2. 2. 2/
*
*
3. 2. 2. 2/
2. 2. 3/
2. 3. 3/
*
*
3. 2. 2. 2. 2. 3/
2. 2/
*
*
2. 2. 1. 2. 2. 2. 3/
2. 2/
*
*
2. 2. 2. 2. 2/
2. 1. 2. 2/
3. 3. 2. 2/
1. 2. 1. 1. 3. 2. 2/

De cincuenta y un grupos acentuales, percibimos:

- En treinta y cinco ocasiones el 2.
- En diez ocasiones el número 3.
- En cinco ocasiones se observa el 1.
- Una sola vez aparece el 4.

Apreciamos, por tanto, un predominio abrumador del número 2. De aquí ya se desprende una predilección evidente hacia el ritmo par. Percibimos un contraste mayor con respecto al equilibrio comprobado en relación con los grupos fónicos. El ritmo adquiere un discurrir natural y sencillo, como los pasos de un caminante. Además, atendiendo a la división entre párrafos que establece el poeta, se comprueba también la abundancia del número par: aunque se han señalado, de modo riguroso, cinco párrafos, la oración inicial se puede considerar una introducción incluida en el párrafo siguiente, a modo de los compases iniciales previos a la inserción del motivo musical, obteniendo de este modo cuatro párrafos estructurados como sigue:

Párrafo	Oraciones
1	4
2	2
3	2
4	4

La simetría, como se constata, es absoluta. Los párrafos primero y cuarto, de mayor extensión –con cuatro oraciones equivalentes cada uno de ellos–, recogen perfectamente los dos párrafos intermedios, de construcción similar –dos oraciones donde la primera, de mayor extensión, se refiere a un personaje y la segunda, más breve, funciona como apostilla, pensamiento o aclaración del sujeto–. Además, en relación con el ritmo de pensamiento, se verifica lo siguiente:

- Párrafo 1: Yo, Yo, Los pájaros, Yo
- Párrafo 2: El senescal, El trato
- Párrafo 3: El rey, La etiqueta
- Párrafo 4: El rey, El trote, El asno, Me

Predomina en el primer párrafo la presencia del sujeto poético, solo aparece una oración descriptiva del ambiente –sobre los pájaros–. En el segundo párrafo se aborda el comportamiento del senescal con el sujeto –primera oración– y el efecto de esta actitud sobre él en un breve comentario –segunda oración–. El tercer párrafo, de modo paralelo al segundo, incluye la figura del rey –primera oración– y la comparación de la situación de este y sus hermanos con un pasaje bíblico –segunda oración–. El párrafo final, en sincronía y también en contraste con él, muestra cuatro oraciones, pero ahora la presencia del sujeto solamente se da en la última oración. Se produce una concordancia entre los párrafos uno y cuarto donde la oración sobre el sujeto que falta en el primero se descubre en el cuarto y la que se precisa para completar el cuadro descriptivo del último párrafo se recupera del primero. A continuación abordamos el análisis del citado “El jugador” (Ramos Sucre, 1989: 235):

#### EL JUGADOR

La nube estadiza, de color negro, domina la vista del suelo de escorias y del monte descortezado.

Un personaje recorre el área taciturna. Su caballo, de cerviz humilde, sopla el polvo de la tierra.

El personaje debe jugar hasta en el cadalso, conforme la amenaza de una cartomancia lúgubre. Se ha conciliado la suerte por medio de un naipes falaz, en donde mira estampado su retrato.

El personaje cabalga hasta una vivienda arruinada, al distinguir la máscara jovial de la sobrepuerta. Pone en manos de una mujer el puño de cequíes rutilantes y se rinde a la belleza fúnebre y al discurso astuto.

La mujer, de raza nómada y exterminada, presencia desde una azotea, la mañana siguiente, el suplicio pronosticado y suspende un mensaje al cuello del ibis nacional.

Al igual que analizamos en “El asno”, atendiendo al ritmo lingüístico, distinguimos en el poema los siguientes grupos acentuales y fónicos:

	Grupo acentual	Grupo fónico
La nube – estadiza,	2	5
de color – negro,	2	
domina – la vista	2	
del suelo – de escorias	2	
y del monte – descortezado.	2	
	*	
	*	



Un personaje – recorre el área – taciturna.	2 2	2
Su caballo, de cerviz – humilde, sopla – el polvo – de la tierra.	1 2 3	3
* *		
El personaje – debe – jugar hasta en el cadalso, conforme – la amenaza de una cartomancia – lúgubre.	3 1 2 2	4
Se ha conciliado – la suerte por medio de un naipe – falaz, en donde mira – estampado – su retrato.	2 2 1	3
* *		
El personaje – cabalga hasta una vivienda – arruinada, al distinguir – la máscara – jovial de la sobrepuerta.	2 2 3 1	4
Pone – en manos – de una mujer el puño – de cequíes – rutilantes y se rinde – a la belleza – fúnebre y al discurso – astuto.	1 3 3 2	4
* *		
La mujer, de raza – nómada – y exterminada, presencia – desde una azotea, la mañana – siguiente, el suplicio – pronosticado y suspende – un mensaje al cuello – del ibis – nacional.	1 3 2 2 2 3	7

Ocho oraciones estructuradas atendiendo a los siguientes grupos fónicos: 5 – 2 – 3 – 4 – 3 – 4 – 4 – 7. En ellos hemos señalado treinta y dos grupos acentuales. Según la regularidad de cada grupo fónico, comprobamos que:

- El 4 se reitera en tres oportunidades.

- El 3 aparece dos veces.
- El 5 lo encontramos una vez.
- El 2 también aparece una vez.
- El 7, de nuevo, una sola vez.

Como sucedía en “El asno”, descubrimos una preeminencia del 4, aunque vuelve a emplear de modo indistinto grupos pares e impares. Al contabilizar el total de grupos fónicos en cada párrafo, obtenemos:

Párrafo	Cómputo total grupos fónicos
1	5
2	5 (3+2)
3	7 (4+3)
4	8 (4+4)
5	7

Resulta interesante la reiteración del 5 y el 7, así como la introducción del 8 –igual que las oraciones constitutivas del poema–. Ramos Sucre apuesta por la reincidencia. Sin duda, se trata del medio óptimo para fijar una eventualidad; no obstante, la excesiva costumbre deviene en rutina. En cuanto a los grupos acentuales, podemos establecer la siguiente tabla:

2. 2. 2. 2. 2./
*
*
2. 2./
1. 2. 3./
*
*
3. 1. 2. 2./
2. 2. 1./
*
*
2. 2. 3. 1./
1. 3. 3. 2./
*
*
1. 3. 2. 2. 2. 2.3./

Encontramos, entre los treinta y dos grupos acentuales:

- Diecinueve veces el 2.
- Siete veces el 3.
- Seis veces el 1.

Tras este cómputo, observamos la preeminencia del 2. Como en “El asno”, se advierte la supremacía indiscutible del ritmo par. El gusto ramosucreano por la simetría tampoco pasa desapercibido si se contabilizan las oraciones incluidas en cada párrafo:

Párrafo	Oraciones
1	1
2	2
3	2
4	2
5	1

Cinco párrafos donde el primero y el último se componen de una sola oración y los tres intermedios de dos oraciones. Una vez más constatamos la estructuración armónica de la escritura. El primer párrafo y el quinto, casi a modo visual de envoltorio, cubierta o marco contienen los tres párrafos interiores de composición bipartita. Además, en relación con el ritmo del pensamiento, descubrimos:

- Párrafo 1: La nube.
- Párrafo 2: Un personaje, su caballo.
- Párrafo 3: El personaje, la suerte.
- Párrafo 4: El personaje, (el personaje [omitido]).
- Párrafo 5: La mujer.

El poema gira en torno a ese personaje, el jugador, y su mala fortuna: el juego de naipes le pronostica el fin de sus días. Así lo descubre el lector mediante la mirada de la mujer que recibe el puñado de monedas brillantes. Ciertos datos –los “cequíes”, la “máscara” el “ibis” como representante de un país europeo– parecen situarnos en la ciudad de Venecia. El ritmo simétrico y apaciguado concuerda con el estatismo predominante en la composición –el juego del personaje, la contemplación de la dama–. El escaso movimiento que tiene lugar en el poema –el recorrido del “área taciturna” en el segundo párrafo y el galope hasta una “vivienda arruinada” donde impera una “belleza fúnebre”– parece darse con sosiego. El equilibrio, pues, resulta evidente.

En definitiva: en los poemas en prosa de Ramos Sucre cabe advertir un in-

terés por el ritmo y así hemos querido evidenciarlo a través de los análisis de “El asno” y “El jugador”. La atención concedida a la simetría y a la armonía en cada composición –entre otros aspectos– demuestran el cuidado del poeta por una escritura que dio lugar, como apuntó Carlos Augusto León (1989), a verdaderas “piedras mágicas”.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEROES, Pedro (1990). *Tiempo y poesía de Ramos Sucre*. Caracas: Planeta Venezolana.
- LEÓN, Carlos Augusto (1989). Las piedras mágicas. RAMOS SUCRE, José Antonio (1989). *Obra poética*, Caracas: Dirección de Cultura. Universidad Central de Venezuela, pp. 9-48.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976). *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*. Barcelona: Planeta.
- RAMA, Ángel (1985). El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre. *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, cronología y bibliografía de la Fundación Internacional Ángel Rama. Caracas: Ayacucho, pp. 168-216.
- RAMOS SUCRE, José Antonio (1989). *Obra completa*. Prólogo de José Ramón Medina, cronología de Sonia García. Caracas: Ayacucho.
- SUCRE, Guillermo (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999). *Teoría del Poema en Prosa*. Utrera: Universidad de Sevilla.