



OCTUBRE

1963



Publicación bimestral

Año II    Nº 8

Montevideo

Octubre 1963

Director:

RUBEN YACOVSKI

NOVEDAD DE

EDICIONES

AMERICA NUEVA

L. ANDREEV

**FUNDAMENTOS de la  
TEORIA DEL  
CONOCIMIENTO**

460 pág.

DISTRIBUYE

**Librería ANTEO**

18 de Julio 1333

(Palacio Díaz)

Tel. 9 72 00



Amor grandilocuente, persuasivo,  
que cabe en una mano  
como la caridad de una moneda  
es un todo excelente para engañar el miedo  
al otro  
al que mira y exige con violencia  
callado, replegado,  
fijamente,  
que le laves los pies de la miseria  
del domingo.

Amor diciendo amor desamorado  
que en melodiosa nada  
se recrea.  
Agua arriba  
agua abajo  
peinándome de ceros,  
apacentar oscuros borradores,  
el único, el total, en el tintero.

## la puerta entreabierta

El ángel salió a buscarme.  
Empezaban de los vinos  
rojos cantos  
y la fatiga era un perro  
castigado  
en mis rodillas.

No puedo salir  
no puedo,  
estoy clavada a mis deudas.  
El salario de mi cara  
no alcanza para la muerte.

Qué dirán  
los que dijeron  
que la hora ya pasó...  
La puerta aún está entreabierta,  
no tendré tiempo de entrar?  
Somos tantos para uno,  
uno menos  
qué más da!

Al hombro con el pecado.  
No importa; algún día será.

mario benedetti

juego de villanos

La muerte se puso una cara de monstruo  
una cara de monstruo horrible  
esperó y esperó detrás de la esquina  
salió al fin de la sombra como un trozo de  
sombra  
y el niño huyó más rápido que su propio  
alarido.

Entonces la muerte se puso otra cara  
una vieja cara de mendigo  
esperó y esperó enfrente de la iglesia  
extendiendo la mano y gimiendo su pena  
y el niño no supo qué hacer con su piedad.

Entonces la muerte se puso otra cara  
una cara de mujer hermosa  
esperó y esperó con los brazos abiertos  
tan maternal tan fiel tan persuasiva  
que el niño quedó inmóvil de susto o de  
ternura.

Entonces la muerte sacó su última cara  
una cara de juguete inocente  
esperó y esperó tranquila en la bohardilla

tan quieta tan trivial tan seductora  
que el niño le dio cuerda con una sola mano.

Entonces la muerte se animó despacito  
más traidora que nunca y le cortó las venas  
y le pinchó los ojos y le quitó el aliento  
y era lo único que podía esperarse  
porque con la muerte no se juega.

### **obituario con hurras**

Vamos a festejarlo  
vengan todos  
los inocentes  
los damnificados  
los que gritan de noche  
los que sueñan de día  
los que sufren el cuerpo  
los que alojan fantasmas  
los que pisan descalzos  
los que blasfeman y arden  
los pobres congelados  
los que quieren a alguien  
los que nunca se olvidan

vamos a festejarlo  
vengan todos  
el crápula se ha muerto

se acabó el alma negra  
el ladrón  
el cochino  
se acabó para siempre  
hurra  
que vengan todos  
vamos a festejarlo  
a no decir  
la muerte  
siempre lo borra todo  
todo lo purifica  
cualquier día  
la muerte  
no borra nada  
quedan  
siempre las cicatrices  
hurra  
murió el cretino  
vamos a festejarlo  
a no llorar de vicio  
que lloren sus iguales  
y se traguen sus lágrimas  
se acabó el monstruo prócer  
se acabó para siempre  
vamos a festejarlo  
a no ponernos tibios  
a no creer que éste  
es un muerto cualquiera  
vamos a festejarlo  
a no volvernos flojos  
a no olvidar que éste  
es un muerto de mierda.

jorge  
gonzález bouzas

|  
poemas

J

Sudor de planta,  
colmillo blanco,  
todo queda  
y pasa  
por el aire.  
En saetas me queda  
tu mañana,  
tu frío  
y el calor  
—ráfaga de piel—  
que tu horizonte  
desempolva cada noche.

II

Una flor es una flor  
en lo lejos de la noche,  
en el pozo del silencio.  
Una flor que grita muerte  
es una flor dormida  
que me deja  
abierto sobre el día.

### III

Cada mañana me apuntalo como un chivo.  
Soy un asno delante de su hoguera,  
un pájaro delante de su vuelo,  
la paloma y el maíz que nunca come.  
Tardes y noches,  
noches y días,  
animales furiosos me acompañan.  
Es una marcha de muchos pies, amigos.

---

milton schinca

confrontación  
del extremista

Padre afín o contrario,  
maestro cuantioso en soles militantes:  
canto tu radical paisaje en pie donde te  
yergues  
con tu ariete notorio tendido en urgida  
tempestad,  
a voces tu resuelto universo inequívoco,  
armada tu postura concluyente  
que rebate el sistema indeciso del mundo.

Así te homenajeo: sustancial, sin fisuras,  
coherente como el día. Amo la precisión  
con que, intergiversable,  
fundas las coordenadas de tus metas.  
Apruebo tus palabras enroladas  
porque con decisiva propiedad doblegan  
al curso indócil de la acción.  
Respeto a tus manos partidarias  
donde se perfeccionan artillados caminos,  
y absuelvo en fin la calculada  
sumisión de tu inteligencia  
cuando abandón a la voluntad  
una soberanía sin miramientos.

Así te exalto, torre invulnerada,  
puño donde se blinda la salud del relám-  
pago.

Rudo el amor cabalga en ti  
con furor puro,  
y la muerte se estrella ¡ah pecho definido!  
contra la irrefutable condición de tu fuerza  
que alza a murada patria tu empresa con-  
vencida.

(Qué indefendidas,  
qué insolventes declinan mis verdades  
—temperadas en trámites de hondura—  
cuando tú, desplegado, gobiernas al día  
con razones de entraña fundadamente en  
armas  
y por ley tus consignas de incendio irrenun-  
ciable!).

## **en la iglesia o dónde**

Nunca pasó sin porte responsable  
por frente a las iglesias de mi ciudad. Diría  
que en su penumbra palpablemente vaga  
un aliento intranquilo  
cuyo paso sensible desazona aquel reino.  
¿Es de Dios  
ese viento que adivino? ¿es su mano? ¿una  
atenta

voluntad mediadora  
que así nos busca entre la piedra perfu-  
mada?  
¿o es más bien la carrera de un aire de-  
solado  
que ya ha medido todos los vacíos y aquí  
llega  
sin paz, a proclamar la gratuidad  
de esta ardida arquitectura, a avisar  
de la irrisión de los símbolos, a denunciar  
la fatuidad de todo diálogo, de toda voz  
devota?

Porque no sé entender el perturbado hálito  
con que el portal umbrío me interroga,  
me alejo entonces de su aura; doy  
apresurada espalda a la cruz  
que raya el cielo. Me pierdo ahora  
cun urgido paso en la ciudad, en una mar-  
cha  
quizá esclarecedora, porque  
¿no hay en las calles, en los seres,  
sabidurías ocultas, voces explicativas?

Buscando claridades repaso pues costum-  
bres,  
reconstruyo trabajos, revivo habitaciones.  
Coordino frases en los cafés verdaderos,  
bebo del vaso como descifrando, doblego un  
cuerpo  
frágil en la penumbra como para entender,  
en los teatros procuro rehacer en tramos  
el universo,

endoso un cheque porque eso es coherencia,  
y así: día  
y noche indago, busco, releo,  
destiendo y tiendo tramas,

pero todo es inútil: allí está el mismo  
viento,  
aquél, enigmático, tenaz,  
que sopla en todo, aquí y en cada cosa,  
dentro  
o fuera. Y me digo otra vez:

¿es de Dios ese viento que así ambula,  
es su mano?, ¿o es la carrera  
de un aire desolado que ya ha medido toda  
vaciedad?

Y si luego retorno junto a la cruz desierta  
veo girar a sus pies, en aro de hojas mudas,  
a todo lo que ignoro, y persigo, y me asedia,  
como si una mano otoñal me cercara  
con amarillo acoso de preguntas.

---

gladys burci

iriland

De la ciudad llamada de Iriland  
los visitantes  
volvían  
recordando tres cosas  
un puente sobre el Río de las Cabras  
un solo puente  
donde los ricos lamentaban  
que también los pobres  
pasaran  
una prisión de piedra  
y un poeta  
Juan  
Juan por los valles  
por las plazas  
Juan por las calles de Iriland  
Pero un día escribió sobre el puente  
y entre los pobres lo fue contando  
entre los ricos lo fue gritando  
De la ciudad llamada de Iriland  
ahora también  
regresan  
recordando tres cosas  
dos puentes  
sobre el Río de las Cabras  
y una prisión de piedra.

ruben yacovski

en cualquier noche,  
una lluvia

Llueve con aire de importancia, llueve  
sobre los ojos de la noche. Nadie  
se angustie por los tejados perdidos,  
por el asfalto desierto. Duerme  
el fusil en la garita y Villon consume  
la canción lejana, la velada roja.  
Allá en la lengua de los campos  
llueve en las púas del alambre;  
crucificaron los pájaros. Nadie  
se angustie. ¿Quién ha cercado el aroma  
de la tierra, la voz de los respiros?  
Ciudad triste, calles de la lluvia,  
de cocinas silenciosas y casuchas insondables,  
el reloj vistió el rostro conocido  
porque es la hora golpeando los cristales.  
¿Quién durmió el párpado, quietó las ropas  
de las gentes? Nadie se angustie.  
Comadre luz, no se olvide  
de acudir, no nos deje en abandono,  
esto de la lluvia sobrecoge  
porque hay una lágrima en el pan,  
dolor de hombre rodea el alma de la mesa.  
Comadre, borre la tristeza de las cosas ateridas,  
la cobardía pegajosa de la niebla. Vea  
como acuden los amigos y graban su sonrisa  
en los muros de esquinas y cuarteles.

1

¿El amanecer de la locura  
será tal vez una nueva evidencia?  
¿Será el amor la definitiva palabra  
que la garganta de la sangre  
no pronuncia, previendo la muerte?  
Acontezco en la raíz de la lluvia  
despierta en mi rutina de enumeraciones  
y me invade la secreta calma  
de poder reír, llorar a veces,  
medir los esfuerzos en el imperio minúsculo  
de un instante primero en la sed.

Alguien ha elaborado mis fibras  
con advenimientos.

2

Si muere en tu ternura mi grito  
dónale una tierra diferente al llanto.  
Dale un silencio de banderas posesorias  
en el confín de los temores  
en la incesante vitalidad de la noche.

Allí, esclavo de un nombre  
enardecida de eternidad mi frente apagada  
creceré en tu locura  
aumentaré la soledad con mi fábula  
de límites a costas.

Invadiré tu risa  
con el pan entristecido de mi condena.

**nicolás olivari**

**las ruinas  
de palmira**

Vienen al café  
de su lento regreso de su país vacío,  
acaso de una exposición de pintura  
abstracta, por añadidura.

Vienen algunas mujeres,  
poetisas, por más señas,  
—no les alcanza el coco para ser simple-  
mente poetas—

Están desdentadas, cachuzas;  
una entreabre el escote,  
enseña  
el papiro de su piel surcada.

Me habla de mensajes, de ismos y de pro-  
blemáticas,  
me gustaría que hablara de pañales.

Su incisivo gris se clava en la noche,  
y el tedio derrama su pulpa  
en la gran concentración de la nada.

De ellos, alguno está gordo,  
pero insatisfecho,

y otros miran con el deslucido afán  
donde la uña hiende el fracaso.

Todos, a una, empuñan el "yo".  
Siempre se usa el "yo" en esas reuniones:  
"Yo escribí un poema". "Yo publiqué en  
19...".  
"Yo saqué el premio". "Yo... Yo... Yo...".

—¿Por qué será que los libros premiados,  
municipales o nacionales, tanto monta,  
nunca son leídos?

Entran ganas de llorar.

Son seis o siete las mujeres, las poetisas,  
desoladamente feas, inevitablemente viejas,  
musas del aburrimiento,  
númenes de la zoncera,  
némesis del bostezo,  
gárgolas del desperezo.

Sí, será necesario llorar un poco  
sobre las ruinas de Palmira.

---

Nicolás Olivari, el conocido autor de *La Musa de la Ma-  
la Pata*, nos escribe acerca de *Las ruinas de Palmira*: "Este  
poema me causó algunos inconvenientes. Parece que algunas  
poetisas se dieron por aludidas y me abrumaron con anó-  
nimos. Dejo a su criterio el hecho de publicarlo, no sea que  
le acarree inconvenientes." Fue leído por su autor el 15  
de agosto de 1961 en la casa de José Luis Trenti Rocamara,  
estando presentes Chas de Cruz, Ulyses Petit de Murat, Sixto  
Pondal Ríos, Clemente Lococo (h.), Orlando Di Benedetti, Juan  
Carlos Thorry, Aldo Armando Cocca y Roberto A. Tállice.

**cristina**  
**peri rossi**

**ritmo**  
**en los poemas de amor**  
**de idea vilarriño**

Todo complejo verbal tiene dos aspectos, el audible y el inteligible: sonido y sentido. En cuanto masa de sonido, el lenguaje tiene de suyo una tonalidad determinada, cierto ritmo y cierta acentuación. *En la corriente acústica del lenguaje, el tono, el ritmo y la acentuación expresan la actitud y el estado de ánimo —momentáneo o permanente— del que habla; en la estructura semántica del lenguaje se manifiesta la referencia a un contenido objetivo.* (Pfeiffer, *La Poesía*).

El mismo Pfeiffer ha entendido el ritmo como una forma de participación. *Participar —dice—, quiere decir hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro, una de esas dos participaciones nos invita a pensar y a conocer con ella lo que en ello se piensa y conoce; la otra, en cambio, quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido.*

El ritmo ambiciona, pues, hacernos compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano. Al respecto dice Anderson Imbert (*El arte en la prosa de Juan Montalvo*): *Riqueza rít-*

*mica es la de quien, para cada emoción, para cada argucia dialéctica, para cada ímpetu de voluntad, para cada éxtasis o asombro, para cada brinco de la fantasía, tiene apropiadas inflexiones tónicas de la voz. Y Amado Alonso, (Materia y forma en poesía) afirma: El ritmo aparece en cuanto hay una regularidad construída como forma en sí, como una estructura y ordenación sentida de las emociones. Es decir, que el ritmo resultaría de la objetivación de la marejada emocional que es el trance inspirador. Sería una ordenación de las emociones, de las tensiones y distensiones tanto orgánicas como espirituales.*

La idea de un orden, de una estructura u organización parece ser el elemento más constante de la noción de ritmo. Así sostiene Valery: *Un poema es una duración organizada por el poeta fuera del tiempo ordinario. Y la propia Idea Vilariño en un valioso ensayo, Grupos simétricos en poesía, recoge las observaciones de Servien: Ritmo es periodicidad percibida. O sea, una organización temporal de elementos sensorialmente perceptibles. La insistencia en cuanto a la necesidad de que sean elementos percibidos los ordenados por el ritmo, proviene de que en toda obra literaria existen ritmos imperceptibles, o que pueden ser aprehendidos por un lector y por otro no. (No olvidemos que el ritmo es de naturaleza emocional.)*

Amado Alonso ha estudiado en su ensayo sobre la prosa de *Valle Inclán* el círculo de creación artística del ritmo, pudiendo establecer: a) el artista comanda y somete a ley propia la sucesión de movimientos orgánicos provocados por el flujo de sus sentimientos; b) los movimientos y todo género de sensaciones organizables, forman entonces una estructura con sus leyes propias de validez objetiva; c) el oyente intuye aquello como objeto creado; que lo intuye como objeto creado quiere decir que aquellos movimientos sucesivos constituyen una forma, existen con una coherencia íntima y forman un algo que no es ninguno de ellos, ni tampoco su simple suma.

No podemos confundir ritmo con sola periodicidad; un reloj de péndulo no es rítmico por la sola periodicidad de sus golpes; el ritmo aparece cuando sentimos cada golpe como una descarga de energía acumulada durante los silencios. Por otra parte el ritmo existe cuando es una organización intencionada de elementos que persigue una finalidad expresiva, una intención. Hay que percibir cada movimiento remitido a una totalidad, relacionado con el conjunto e integrado al ritmo total del complejo verbal. Al respecto anota A. Alonso: *El ritmo es placer espiritual porque cada uno de los movimientos se vive referido a la estructura móvil de que es parte integrante.* Si la rama A de un período

bimembre tiene tensión orgánica creciente y acaba en inflexión ascendente, es porque durante ella ya se presiente la rama B con su menor tensión en decreciendo y con su distensión final; sólo por presentir B se puede sentir A con tales caracteres de tensión y melodía, pues A es una espera tensa de B. En estos casos el ritmo sería una organización de expectativas y satisfacciones. Esta noción es muy importante. El ritmo es placer, produce deleite porque satisface las expectativas que provoca. De esta sucesión proviene la idea de ritmo concebido como sugestión e hipnosis. Es una magia más allá de lo intelectual y semántico. Expresa Pfeiffer: *En la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía, va fundido, íntima e inseparablemente, un adentro, un contenido, un clima espiritual; imaginar una alteración de la forma, aunque sólo fuera en la minucia más insignificante, es imaginar alterado también el contenido.* (Algo semejante debió intuir García Lorca cuando definió: *Poesía es una palabra a tiempo.*) Unido a esta noción de expectativa y satisfacción está la concepción de Nietzsche: el ritmo como coacción; engendrador de un irresistible deseo de ceder, de continuar en el diapasón. La poesía concebida como un lazo mágico que se le echa al hombre.

Más extensamente, Richards ha relacio-

nado el ritmo y su forma especializada, el metro, con dos elementos: la repetición y la expectativa. Los efectos rítmicos nacerían de la anticipación inconsciente: es decir que hay una preparación, una tensión expectativa hacia lo que viene. Hay una espera. El ritmo sería entonces un complejo de expectativas, satisfacciones, desilusiones, sorpresas. (No olvidemos que lo más negativo para el ritmo es la monotonía.)

Tenemos que diferenciar el ritmo de la cadencia medible y contable del verso, o sea, del metro. La cadencia métrica puede ser la misma y el ritmo, —la especial tensión y vibración interna— ser distintos. Porque el metro es la configuración externa, medible, y el ritmo es lo interior, lo íntimo de la poesía. En dos fragmentos de las poesías de Idea Vilariño podemos comprobar esta afirmación. Comparemos, pues, algunos versos de *Ya no* con los primeros de *El testigo*:

*no te tendré de noche  
no te besaré al irme  
Nunca sabrás quien fui.*

*Yo no te pido nada.  
Yo no te acepto nada.  
Alcanza con que estés.*

Aunque la construcción métrica es la misma (dos primeros versos de siete sílabas y el tercero de seis), el ritmo interior es diferente. En el primer ejemplo, *Ya no*, el ritmo es intenso, las palabras parecen

disputarse la aparición, sin pausas. Apenas hay un respiro en el tercer verso transcrito; los acentos se acumulan rápidamente, se suceden. Hay una enorme concentración de la intensidad; diríamos que los versos golpean la sensibilidad, la hienden bruscamente. El segundo ejemplo es completamente diferente; el ritmo es más melancólico y lento; los versos parecen alargarse, aletargarse; ha disminuído la tensión: versos largos y tristes, sin golpes; sólo el acento de las penúltimas sílabas tiene vigor. Es un ritmo más espaciado, más lento; el primero era firme, escandido, rápido.

Otro ejemplo de esta variedad del ritmo interior en el mismo esquema métrico la ofrecen dos fragmentos, el primero de *El Amor* (pág. 14) y el segundo de *Carta II*:

*rio y ríe  
y me mira y lo miro  
me dice y yo le digo  
y me ama y lo amo  
—no se trata de amor  
damos la vida—*

*apoyado en la mesa del café  
de tu cuarto  
tirado en una cama  
la tuya o la de alguien  
que quisiera borrar  
—estoy pensando en ti  
no en quienes buscan—...*

El ritmo ágil, juguetón, desenfrenado del primer ejemplo, contrasta vivamente con el otro, más lento, más sobrio, más grave. En

*El amor* hay un juego tintineante de vocales y consonantes, a la par que de acentos; todo contribuye para dar una sensación nerviosa, animada, de pasión y de intensidad. Los versos llegan a tener un ritmo paralelo, una construcción semejante, y la melodía surge nerviosa, rápida, de la repetición de sílabas.

A tal efecto contribuyen los acentos que recaen, en el mismo verso, sobre sílabas idénticas (ri - mi - di - a - a). En el otro ejemplo no se ha buscado una correspondencia igual de sonidos; el ritmo tiene el lento movimiento de las olas; si el poema anterior producía la sensación de un repiqueteo, de una rápida sucesión de emociones, un contrapunto ágil, el otro motiva sensaciones más melancólicas, más tristes. De manera que determinar el metro de una poesía no equivale a determinar el ritmo de la misma.

El ritmo depende de la especial masa acústica, la melodía, los sonidos y sus cualidades: timbre, duración, intensidad. Según Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*), *Para el ritmo es necesario un sustrato que transcurra en el tiempo y que esté organizado en elementos importantes y no importantes pertenecientes al mismo sistema.* La importancia de las sílabas la concede el acento. El mismo Kayser continúa: *Las sílabas acentuadas se repiten en el verso a intervalos aproximada-*

mente iguales, de modo que puede preverse la acentuación que ha de seguir. La previsibilidad es una de las características más importantes del ritmo del verso y una de sus diferencias fundamentales frente al ritmo de la prosa. El oyente es arrullado por algo que existe como cosa continua.

Un ejemplo: observemos los primeros versos de *Un huésped*:

No sos mío no estás  
en mi vida  
a mi lado  
no comés en mi mesa  
ni reís ni cantás  
ni vivís para mí

El acento recae en los versos de seis sílabas en la tercera y en la última, y en los versos de cuatro sílabas, también en la tercera. Esto crea un ritmo especial, una cadencia: es una melodía melancólica, donde los acentos prolongan las sílabas y los sonidos se tornan más graves; el acento produce una sensación de martilleo, de golpe, sobre el sonido alargado. Los versos de seis sílabas están divididos en dos miembros simétricos, de manera que la expectativa se torna tensa, y es satisfecha con absoluta regularidad. En este caso el acento es como una gota de agua cayendo con tenacidad y constancia sobre la tercera sílaba, y produce la sensación de leve balanceo. Hay que observar además la sugestión especialísima que desprende este compás, el efecto de queja melancólica y lenta que

produce, al prolongar ciertas sílabas, que son precisamente aquellas donde la inflexión melódica es descendente. Si obtiene un efecto tan uniforme, una sugestión tan pareja, se debe en parte a la enorme regularidad de los versos: la distancia de acento a acento es la misma: tres sílabas átonas. Por otra parte si aislamos las sílabas tónicas tendremos el siguiente esquema acentual:

i a i a e e i a i i

Pero el esquema en sí no puede explicar el ritmo, pues un poeta que construye prolijamente un poema ateniéndose a regularidades numéricas, no por ello ha de ser necesariamente rítmico; dijimos que el ritmo es lo interior y eso es lo importante. La especial cadencia de estos versos de Idea Vilariño puede estar relacionada también con la ausencia de pausas marcadas en los versos, que de este modo se unen sensiblemente con los siguientes. No hay cortes bruscos, sino una poderosa melodía que va uniendo las finales de cada verso con las iniciales del otro. Después de un acento no hay pausa perceptible, el movimiento continúa. En cuanto al tono, éste desciende en el primer acento, luego asciende brevemente para descender en el último. En los versos con un solo acento, el miembro comienza ascendiendo, desciende en el acento y luego sube la última sílaba. Esta escrupulosa simetría tiene un sin-

gular efecto expresivo: produce una cierta cadencia monótona, ideal para las emociones que se tratan de imprimir. Porque cuando un ritmo es tan poderoso como el de este poema, cuando alcanza tal vigor expresivo, tiende a imponerse, como una música, por la sugestión de su ritmo que hipnotiza los sentidos, que embriaga la sensibilidad, más que por el significado semántico. El ritmo expresa disposiciones emotivas, comunica estados de ánimo más que pensamientos o ideas. Puede ser tan embriagador que uno no atiende al significado, se deje seducir por la sola musicalidad de los versos.

Ritmo de prosa y verso coinciden en que son organizaciones dinámicas de elementos sensibles, y por ser estructuras o figuras dinámicas, en ambas entra el factor tiempo. La diferencia está en los elementos sensibles que se organizan y en la distinta manera de intervenir el tiempo. El verso es de por sí unidad rítmica de medida, un canon, un molde, un esquema. Pero los límites de la entidad rítmica que llamamos verso no están condicionados por los límites de sentido, como sucede en la prosa. Veamos como un verso no es necesariamente unidad sintáctica ni de sentido: *Estoy tan triste:*

*Estoy tan triste como  
si te me hubieses muerto.  
No puedo sonreírme  
pues*

contigo  
ni hablar de qué sé yo  
ni dar detalles.

Cuando en casos como éste, las pausas del verso y de sentido no coinciden, hacemos la rítmica del verso y por encima de ella tendemos un puente melódico para el sentido. Mientras el ritmo obedece a las leyes del verso y se desentiende de la sintáxis, la melodía permanece siguiendo el sentido oracional.

Pero uno de los prodigios de composición más logrados y expresivos del libro es, sin duda, *El Amor* (pág. 14), donde la autora demuestra una extraordinaria fluidez. La poesía se desliza sola, va fluyendo, con un ritmo ágil y sin pausas. Es un contrapunto desenfrenado, nervioso; los acentos en las penúltimas sílabas en los primeros nueve versos tienen una intensidad desusada. Los sonidos claros, puros de las *a* en los dos primeros versos, (*Un pájaro me canta / y yo le canto*) ponen una nota fresca, luminosa; a ello contribuye, además, los acentos que recaen sobre ellas, alargándolas sensiblemente. Las tres primeras *a* por lo tanto están pronunciadas, sostenidas, quedan vibrantes; en el verso tercero, cuarto y quinto uno de los acentos recae siempre sobre la *e* (*gorjea - gorjeo - hiere*). A partir del verso dieciocho y hasta el final, salvo un solo verso, los acentos inciden, en la misma línea, sobre dos sílabas iguales:

gIme su voz y gImo  
río y rfe  
y me mIra y lo mIro  
me dIce y yo le dIgo  
y me Ama y lo Amo

y me pIde y le pIdo  
y me vEnce y lo vEnzo  
y me acAba y lo acAbo

Si reunimos en grupos simétricos los acentos, las vocales tónicas, obtendremos el siguiente diagrama:

I I I I I I I I A A I I e e a a

(Ocho grupos de dos sílabas acentuadas idénticas y predominio absoluto de la *í* tónica.)

Otra característica consiste en el uso, en el mismo verso, de igual verbo con diferente desinencia; esta peculiaridad otorga al poema un ritmo muy especial, por la acumulación de consonantes y vocales de sonido idéntico. Pero el efecto rítmico fundamental proviene del uso de las desinencias *e* y *o* en la última parte, y de las desinencias *a* y *o* en la primera, al igual que el uso continuo de *me* y *lo* o *le*: sabiamente graduadas en su empleo, estas formas van quedando en el oído, formando una cadencia particular. Por otra parte hay fragmentos enteros de construcción paralela:

*me destroza*  
*lo quiebro*  
*me ayuda*  
*lo levanto*  
*y me pide y le pido*

y me vence y lo venzo  
y me acaba y lo acabo

El fluir lírico de este poema excepcional está moldeado y sometido a ritmos y agrupamientos especiales, a una tensión sin alivio; pero el conjunto manifiesta una unidad fónica y de significado. Si contamos las sílabas átonas vemos que hay una regularidad bastante marcada en la distribución de los acentos:

4 4 4 3 4 3 4 3 3 3 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 2  
2 2 3 3 3 4 3 3 4 3 4 3 4 3 3 3 3 3 3

Analicemos ahora *Un huésped*. El poema consta de un ritmo inicial muy marcado, acentuado por la cadencia especial que la autora obtiene al pronunciar sílabas iguales:

No sos mfo no estás  
en mi vida  
a mi lado  
no comés en mi mesa.

El esquema correspondiente,  
entonces, es el que sigue:  
i a i a e e

Los acentos recaen en la  
sílabas tercera y sexta.

Es un ritmo que se va agilizando, que se hace más intenso, sin perder su nota de gravedad, de melancolía, que proviene de la repetición de las mismas sílabas. El compás es de acentos en la tercera y sexta para los versos de seis sílabas y de tercera para los de cuatro, lo que produce una cadencia peculiar, pues así se acentúa lue-

go de tres sílabas en una construcción regular:

No - sos - mí  
o - noes - tás  
en - mi - ví  
daa - mi - la  
(do) no - co - més  
en - mi - me  
(sa) ni - re - ís  
ni - can - tás  
ni - vi - vís  
pa - ra - mí

Los acentos recaen en los grupos i a i a e e i a i i. Esta disposición afecta al ritmo haciendo más largo y sostenido el primer verso, más rápido e intensos el segundo y el tercero, retomando la cadencia anterior el cuarto. El séptimo rompe la simetría intercalando un acento más demorado ("somos ajenos", en cuarta), lo que pone una nota de íntima tristeza, de nostalgia.

Luego de esta demora —que coincide con los fragmentos más intimistas, más doloridos, el ritmo se va alentando, se torna más grave, precisamente para acentuar las notas pesarasas. (*Somos ajenos/tú/y yo misma/y mi casa*).

La acentuación en "u" del verso transcrito produce una quasi pausa, lúgubre, lenta, para adentrarse dolorosamente en la sensibilidad. Luego el ritmo retoma la intensidad y regularidad de los primeros versos (*sos un extraño un huésped/que no busca no quiere/más que una cama*). La intensificación es más notoria al eliminarse las comas; de este modo el efecto se concentra y la reiteración (*no busca, no*

quiere) se hace más evidente. Hay versos comprimidos, escuetos, que en su propia estrechez son contrastes rítmicos de los anteriores o de los siguientes: *que no busca no quiere/más que una-cama/a veces*: el ritmo en estos tres versos ha ido disminuyendo su velocidad para resumirse y concentrarse en la frialdad de esas dos palabras postreras. En otros casos, la aparente monotonía de un sonido repetido, explica por sí sola la capacidad de expresión de fragmento: *Qué puedo hacer/cedértela*. (Predominio de la "e" ). El último verso, en toda su sobriedad y sencillez, es un lamento inolvidable: *Pero yo vivo sola*.

El poema *Nadie* está escrito con versos cortos, lo que contribuye a establecer un ritmo fluido, continuo, sin obstáculos, en sucesión de pequeñas ondas. La repetición de algunos sonidos —tres primeros versos comienzan con "n", sexto y séptimo con "m", tres últimos con "u" — contribuye a formar una atmósfera intimista, un tono profundo, interior.

El poema comienza con un breve verso de inflexión ascendente, *Ni tú*, donde se prolonga, queda vibrando el sonido oscuro de la "u"; el segundo verso es de inflexión descendente, tiene dos sílabas, también, pero acentúa la primera: *nadie*, contrastando el sonido claro de la "a"; es un verso corto y casi violento, que se cierra bruscamente; el tercero, más amplio

en su movimiento, vuelve a acentuar en segunda y también en la "u" (*ni tú que me lo pareciste*); el quinto insiste con el sonido largo, de la "u" acentuada, ahora en inflexión descendente: *tú*. El ritmo de entonación es muy visible y registra, luego, dos movimientos ascendentes continuos (*menos que nadie/menos que cualquier cosa de la vida*) para descender después melancólicamente: *Y ya son poco/y nada/las cosas de la vida*). Los versos más oscuros, más profundos, más dolorosos acentúan en primera, son los más cortos y tajantes, como vidrios afilados: *nadie/tú*; versos breves, firmes, como golpes secos. Versos sin esperanzas. Hay un contrapunto entre acentos de primera y segunda en la mayor parte del poema: acentos primeros inciden en 2 1 2 1 1. Los fonemas se repiten varias veces, contribuyendo a conformar una especie de lamento, de melopea, dentro del paralelismo general del poema; los sonidos de las "n" en los primeros versos, por ejemplo, son fundamentales para crear una atmósfera opresiva, angustiante (hay tres enes en las cinco primeras sílabas). En el último verso, el sonido de las "v" con el de las "e" y las "a" produce una armonía singular.

Por encima de estos detalles un tanto minuciosos, hay un rigor formal que no es del metro, ni de la rima, ni de las palabras

que se repiten con frecuencia, sino de la hechura misma de la poesía, de su construcción. Hay versos que son paralelos, sea por ideas, sea por edificación: 1 y 2; 3, 4, 6 y 7; 11 y 13.

El final de la poesía es particularmente rítmico; luego de un verso de entonación ascendente (*que ya nunca podrá volver a ser*) se suceden tres, breves, de inflexión descendente progresiva (*una rájaga/un peso/una moneda viva y valedera*).

El poema *Ya no* de *Idea Vilariño* ofrece en sus primeros seis versos una interesante regularidad acentual. Si contamos las sílabas átonas, tendremos el esquema siguiente: 4 2 4 2 3 2 4 2; como vemos, un esquema simétrico.

Ya no será  
ya nO  
no vivirEmos jUntos  
no criarÉ a tu hljo  
no coserÉ tu rOpa  
no te tendrÉ de nOche.

Además, los primeros acentos de los versos tercero, cuarto, quinto y sexto recaen sobre la "e", constituyendo una rima interna; los versos quinto y sexto coinciden también en su segundo acento, sobre la "o", motivando un grupo simétrico:

e o  
e o

Hay que observar desde luego la importancia del "no" utilizado como cadencia, como eco para varios versos: *no vivi-*

*remos juntos/no criaré a tu hijo/no cose-  
ré tu ropa/no te tendré de noche/no te be-  
saré al irme*); la partícula repetida deli-  
beradamente se utiliza para la construcción  
de versos paralelos. Este paralelismo tiende  
a concentrar el ritmo, a hacerlo más evi-  
dente, más perceptible. El sonido rotundo,  
neto de la partícula —que además figura  
en los dos primeros versos— propicia una  
suerte de melodía sombría, pareja, muy  
regular. En el segundo verso, (*Ya no será/  
ya no*), vemos cómo las dos primeras síla-  
bas del primero offician de eco; la repeti-  
ción no sólo está utilizada como medio de  
establecer el ritmo, sino que además, ofi-  
cia de pausa tajante, de inflexión descen-  
dente. Contrasta con el primer “*ya no*”,  
de timbre más alto y ascendente. El ritmo  
se hace más simétrico en los versos ter-  
cero, cuarto, quinto, sexto, séptimo, octa-  
vo, por la acentuación común en penúl-  
tima sílaba.

Otro paralelismo se produce unos ver-  
sos después: *ni quién fuiste / ni qué fui  
para ti* donde observamos que ambos co-  
mienzan con la partícula “*ni*”, luego hay  
dos pronombres semejantes, y finalmente,  
el mismo verbo en diferentes desinancias;  
el ritmo se percibe con más claridad al  
acentuar ambos versos en “*e*” y en “*i*”.

Si hay un ritmo de la forma, de la  
acentuación, del timbre y la intensidad,  
también hay un ritmo del pensamiento,

que puede captarse como paralelismo de ideas, antitético, sinonímico o contrapuesto. Sería frívolo interpretarlo como mero juego verbal, pues hay en ellos, además de la complacencia artística por un hermoso sonido, por una composición plástica y melódica, un sostenido rigor intelectual. En *Idea Vilariño* se dan diversos ejemplos de paralelismo. Limitándonos al análisis del poema presente, transcribimos: *ya no soy más que yo / para siempre y tú ya / no serás para mí / más que tú*. Si disponemos el fragmento de manera horizontal, obtenemos un esquema regular para los acentos, distribuidos en tercera y sexta:

Ya - no-soy - más-que - yo  
 pa - ra-siem - pre-y - tú- ya  
           no - se - rás - pa - ra - mí  
 más - que - tú - Ya - noes - tás  
 en - un dí - a - fu - tu - ro  
 no - sa - bré - don - de - vi - ves

Si reunimos los acentos en grupos, la figura se dibuja así:

o o e u a i u a i u e i  
 oo - e - u a i u a i u - e i.

El poema *El verano* es uno de los que presenta ritmo más lento, más melancólico. Parecería pronunciado en un tono gris, uniforme, en la primera parte, prolongando cada sonido. Así por ejemplo en la primera línea leemos: *Hago muecas a veces* el acento sobre las dos "e", la pronon-

gación del diptongo, crean un movimiento de balanceo, un mecimiento; los sonidos se ligan suavemente, uniéndose unos a otros; el predominio de las "a" y las "e" tiene un efecto amortiguador, que decrece el movimiento. Las sílabas se alargan, se buscan y esperan unas a otras. Se impone un compás de dos por cuatro, con pocas excepciones:

Hago muEcas a veces  
para no poner cAra de tristEza  
para olvidArme  
amOr  
para ahuyentAr mis dUros  
mis cruEles pensamiEntos.

Acentuación, contando las sílabas átonas entre un acento y otro, correspondiente a este esquema: 3 3 6 4 4 2 2 4.

Los primeros acentos se distribuyen así: e - aaa - e. Hay correspondencia también entre los dos acentos del primer verso transcritto y los dos del últimos: ee - ee.

El poema continúa en su ritmo lento, susurrante, enamorándose de sonidos que repite:

Cómo he de hacEr  
amOr  
para vivIr aún  
para sufrir aún  
este verAno.

Como observamos, en los versos tercero y cuarto sólo varía una vocal; las demás siguen el mismo esquema, repitiéndose paralelamente.

Los acentos se distribuyen así: 1 4 2 2  
4 2 4 2 4 y corresponde al siguiente esque-  
ma rítmico de fonemas: oeo - iuiu - a.

El poema continúa: *Pesa mucho / me  
pesa / como si el mar pesara / con su  
bloque tremento / sobre mi espalda.* La  
melodía se hace ahora más sólida, más  
consistente; el paralelismo de los versos  
es sinonímico; son como ecos de sí mismos.  
Esta impresión se obtiene mediante la re-  
petición de sonidos: las "p" y las "m"  
opacas, lentas, de escasa vibración, son los  
fonemas elegidos para producir una sensa-  
ción de opresión, de cansancio.

Es un atrevido juego de sonidos seme-  
jantes, con predominio de "e" e insis-  
tencia en un mismo verbo. Si el recurso  
utilizado primeramente consistía en reite-  
rar la acentuación de una misma vocal (la  
primera "o" de "Cómo" con la "o"  
de *amor*, llenando así una expectativa crea-  
da por el primer verso), el recurso se mo-  
difica ahora, dejando lugar a los ritmos  
plenos que surgen de los sonidos. Fijémo-  
nos que el efecto que engendra la repeti-  
ción de fonemas —una sensación de mo-  
notonía, de círculo sin solución— se adap-  
ta maravillosamente para la comunicación  
de los sentimientos de la autora, que son,  
también, sentimientos sin solución, sin sa-  
lida.

Los acentos se disponen con bastante  
regularidad en el fragmento citado más

arriba: 3 2 3 3 3 4. Pero si el ritmo inicial era suave, movimiento de onda de mar, de ola, con sus mecimientos, ahora se ha hecho más entrecortado, más oscuro.

Los últimos versos, singularmente patéticos, son más breves, más desnudos y despojados; tienen un solo acento que golpea en la tercera sílaba:

y me DE jaa  
hí des hE cha (a)  
          mOr  
so laa hí  
tua ban dO no.

*El testigo* es uno de los poemas más regulares en su construcción.

Si disponemos horizontalmente los acentos tendremos el cuadro siguiente: 6 6 6 6 4 para los acentos segundos, y 2 3 3 3 3 2 2 2 3 para los primeros. En cuanto a los fonemas sobre los que inciden, son: a a e o o para los segundos y u e u e e i o e para los primeros.

Los versos uno y dos están contruidos de manera semejante, pero con contenido antitético: *Yo no te pido nada / yo no te acepto nada*. El ritmo es pausado; las sílabas se vocalizan claramente hasta la "a" final, acentuada, que se alarga sostenidamente. Cada sílaba está bien marcada y se diferencia de las demás. En el cuarto verso (*En el mundo*) se produce una pausa, luego del acento oscuro de la "u"; este verso separa el tercero del quinto, paralelos. El penúltimo, breve, rá-

pido, queda vibrante; es un verso deliberadamente expectativo, que produce un suspenso hasta el último, escueto, profundo, con sílabas redondas. En este poema inciden fundamentalmente los acentos en "e", que quedan vibrantes: *estés, sepas, seas, seas, juez.*

El poema *Adiós*, último de la colección, comienza con un verso breve, tajante, casi violento: *Adiós*. Verso rápido, donde la acentuación en "o" deja palpitando un sonido lleno, rico, pero que se corta bruscamente por la pausa definitiva de la "s", que hace casi de signo de puntuación. Es un verso brusco, rápido como un aletazo imprevisto. Luego el ritmo se torna más escandido y separado, en dos movimientos, uno al principio de verso y otro al final.

Se forman dos períodos así, de ritmo bastante uniforme. Los acentos adquieren relieve y notoriedad. (*Salgo como de un traje*). El segundo verso acentúa en primera y sexta, pero el tercero vuelve a acentuar en segunda, satisfaciendo así la expectativa que había concitado el primero. La cadencia proviene de que se intercalan versos de dos movimientos paralelos (*Salgo como de un traje / estrecho y delicado / Salgo como de bajo / sorda al dolor deshecha*), con versos de un solo acento, más breves: *Adiós / un pie / un derrumbe / al fin*, tajantes.

El esquema acentual es el que sigue:  
2 1 6 2 6 2 4 2 2 6 2 6 2 6 3 5 4 6 6 1 6 2 4, en  
en el que se repiten ciertos grupos: 1-6;  
2-6; 2-4.

El poema es una composición de paralelismos eficaces: el segundo verso, por ejemplo, es paralelo al séptimo y al décimo segundo:

2. — SAlgo como de un trAje.

7. — SAlgo como de bAjo

12. — SAlgo penosamEnte

Los tres constan de siete sílabas; construcción paralela y acentuación simétrica:

a a

a a

a e

El primero es paralelo con el quinto y el décimo tercero:

1. — Adiós.

5. — un piE

13. — al fin

Son versos de dos sílabas con acentos en la final, que caen sobre: o i i.

El tercero y el décimo primero también son paralelos en su construcción:

3. — estrecho y delicado

11. — la piel y sin ayuda.

Versos de siete sílabas con acentuación doble, en segunda y sexta, divididos en dos períodos iguales.

La conjunción “y” actúa como bisagra entre un período y otro.

En el verso sexto hay una visible aliteración: “después despacio el otro; la insistencia sobre el sonido de la “d” y la

p" tiene una finalidad rítmica. Es uno de los poemas de sonoridad más rica. Observemos por ejemplo los versos octavo y noveno:

(Salgo como de bajo)  
un derrumbe  
arrastrándome.

El sonido opaco, casi gutural de la "rr" queda pesando, largamente, sobre el resto de los fonemas.

El segundo poema titulado *Amor* (pág. 30) tiene un ritmo rápido, intenso, de fuertes acentos finales. La carencia de pausas ortográficas —eliminación de comas—, acelera la aparición de los sonidos y los hace más flexibles en su enlace; son sonidos que se persiguen. Es un poema intenso y veloz.

En la primera sextina los acentos se marcan en períodos bastante regulares, así: 6 4 4 2 4 2 4 recayendo sobre a e e e i o a.

En el primer verso predominan los sonidos de las "a" y de las "m"; el verso es acelerado, corre rápidamente hacia su culminación en la última "a" prolongada por el acento; el segundo, más breve, ya nos acostumbra al acento en cuarta, poderoso, cortante; el acento es sostenido por su reiteración en el verso siguiente, también en "e" y a la altura de la cuarta sílaba. El ritmo se forma con versos paralelos: segundo y sexto; tercero y cuarto, del mismo metro y con doble acentuación.

A partir del verso sexto el ritmo se acentúa y unifica más; los hay de un solo movimiento, rápido, intenso, en inflexión descendente (*no tuve a nadie*) y versos de dos movimientos, con doble acentuación; estos dos tipos se combinan, se gradúan, de modo de constituir un ritmo parejo, profundamente hondo, que golpea constantemente la sensibilidad con espacios iguales de silencio. (*No conocí jamás*). La acentuación es regular; responde al esquema: 3 2 4 3 2 4 2 3 fonemas: i a a a o i o u o.

La autora utiliza sonidos semejantes o idénticos para formar sus combinaciones melódicas; hay una insistencia marcada en la elección de unos y otros. Veamos:

no conocí jamás  
no tuve a nadie  
nunca nadie se dio  
nada fue mío  
ni me borró el mundo con su sople.

En el fragmento elegido hay un predominio notorio del sonido de la "n", usada en palabras sombrías, negativas, rotundas (el sonido pleno, claro de *nada* o el más lúgubre de *nunca* y el más lírico de *nadie*). La construcción de los versos, es, además, por paralelismo; sinonímico en 1-2 del fragmento citado, lo mismo que en 2-3. El matiz diferencial entre un verso y otro a menudo está constituido por una sola palabra; pero de todos modos lo importante es la armonía que resulta del empleo de palabras semejantes, con ligeros mati-

ces. Un ejemplo de esta magia, de estos prodigios de sonido está en los dos versos siguientes a los citados:

Lo que hubo fue dolor  
lo solo que hubo.

donde el esquema acentual es u o o u, se repiten tres palabras (*lo, que, hubo*) y donde se reiteran, además, las dos "o" de *dolor* en *solo*.

Pero rítmicamente lo más expresivo está al final del poema, en una serie de versos simétricos, de sonido en contrapunto:

Esto es tOdo.  
El amOr  
dÓNde estUvo  
cÓmo Era  
por quÉ entre tantas nOches  
no hubo nUNca  
una nOche un amOr  
un amOr  
una nOche de amOr  
una palAbra.

Si aislamos los primeros acentos tenemos la siguiente figura: o o o o e u o o o a (predominio absoluto de acentos en "o") y los segundos, sobre u e o u o. Enamorándose de las palabras, de los sonidos, de las combinaciones, la autora ofrece ese juego maravilloso de los cuatro últimos versos, donde se mueve alrededor de una sola idea y del sonido de dos palabras fundamentales, *amor* y *noche* del mismo modo que de la partícula *un* con sus variaciones de género; combinación atrevida y singularmente expresiva, donde pesan los acentos en "o".

Pretender definir la poesía es tarea ardua y vana. ¿Qué es lo más característico en la obra de *Idea Vilariño*? es otra pregunta difícil. Hay un ritmo poderoso, que en último término no depende de la regularidad de los esquemas acentuales —hay poetas más regulares y menos rítmicos—, ni de la métrica, —hay poetas de versos medidos pero de melodías menos constantes, más olvidables—. Son, todavía, versos desnudos, sin el menor adorno, sin metáforas originales, sin despliegue de rimas nuevas. Es el lenguaje en toda su riqueza y espontaneidad, pero en toda su desnudez.

Lenguaje reducido, que opera frecuentemente alrededor de un par de sonidos. Lenguaje puro, despojado. Pero a través de él se filtra una melodía poderosa, una extraña melancolía. Versos cortos y tristes. Incluso la autora evita las palabras de varias sílabas. Parece moverse entre monosílabos. Pero entre las cortas palabras de sus versos cortos asoma una cadencia, que frecuentemente imita el movimiento reiterado, igual, continuo del agua. Los acentos golpean sobre las finales, caen, quedan allí pesando. En vano trataremos de construir series y grupos. El ritmo es más interior, más desbordante. Por él nos llega angustia, la melancolía, esa monotonía de sonidos oscuros, opacos, que es el peculiar sentimiento de la artista.

## los autores

**CLARA SILVA** nació en el Uruguay. Sus obras, poesía y novela, son distinguidas por la crítica literaria del país y del extranjero. Es esposa del conocido escritor **Alberto Zum Felde**. Publicó: **La cabellera oscura**, poemas, con estudio preliminar de **Guillermo de Torre**, Editorial Nova, Bs. Aires, 1940; **Memoria de la nada**, poesía, Editorial Nova, Bs. Aires, 1948; **La sobreviviente**, novela, Ediciones Botella al Mar, Bs. Aires, 1957; **Los delirios**, sonetos, Ediciones Salamanca, Montevideo, 1954; **Preludio indiano y otros poemas**, Edición Lírica Hispana, Caracas, Venezuela, 1960; **Las bodas**, poemas, Ediciones Atenea, Montevideo, 1960 y **El alma y los perros**, novela, Edición Alfa, Montevideo, 1962. Colabora en diferentes publicaciones uruguayas y del exterior. Obtuvo varios premios y distinciones por sus obras.

**MARIO BENEDETTI** nació en Paso de los Toros, Departamento de Tacuarembó, Uruguay, el 14 de setiembre de 1920. Bajo el seudónimo de **Damocles** hizo humorismo en el semanario **Marcha**, en varias oportunidades dirigió la sección literaria y ascribió sobre cine. Desde enero de 1961, se ha incorporado a **La Mañana** como cronista y crítico literario. Fundó y dirigió la revista **Marginalia** y es co-director de la revista **Número**. Colabora en distintas publicaciones del país y del exterior. Publicó: **Esta mañana**, **El último viaje y otros cuentos**, **Montevideanos** (relatos); **Quién de nosotros**, **La fregua** (novelas); **Peripección y novela**, **Marcel Proust y otros ensayos**, **El país de la cola de paja** (ensayos); **El repertorio**, **Ida y vuelta** (teatro); **Sólo mientras tanto**, **Poemas de la oficina**, **Poemas del hoyporhoy** (poesía). Algunas de

sus obras fueron reeditadas y de **El país de la cola de paña** se agotaron tres ediciones en menos de un año. Obtuvo premios por varios de sus libros; en la 3ª Feria Nacional de Libros y Grabados su novela **Quién de nosotros** logró el galardón como obra más vendida durante la Feria.

**JORGE GONZALEZ BOUZAS** nació en Montevideo en 1940. Colabora en **Siete Poetas Hispanoamericanos**.

**MILTON SCHINCA** nació en Montevideo en el año 1926. Participó activamente en el movimiento teatral independiente desde 1947, ocupando cargos directivos y de asesoramiento en dos conjuntos locales. En 1956, se estrenó una teatralización suya de un episodio del Quijote. Recibió mención por una pieza en un acto en las jornadas de Teatro Nacional, 1958. Desde 1959 desempeña la crítica teatral, primero en los diarios **Acción y Época**, y actualmente en **Marcha**, donde publicara un poema en 1959. En 1961, Alfa dio a conocer **De la aventura**, su primer libro. Colabora en revistas nacionales, argentinas y mexicanas. La Editorial Carumbé editó en 1962 un disco con algunas de sus producciones. Prepara su segundo volumen que aparecerá para fines de 1963.

**GLADYS BURCI** nació en Montevideo. Publicó **Sifio tardío**, poesía, 1955; **Amor como un espejo**, Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Premio Municipal de Poesía, 1960; **Libro de quejas**, prosa, 1962. Colabora en distintas publicaciones.

**JORGE ADOLFO SRUR** nació en La Puerta, Provincia de Córdoba, Roca, Argentina, el 13 de mayo de 1942. Pertenece al grupo poético **Laurel** que dirige **Alberto Díaz Bagú**. Obtuvo varios premios literarios, por teatro, cuento y poesía. Es miembro de la Oficina de Prensa de la Dirección Gral. de Cultura de la Provincia de Córdoba; secretario general de **Euritmia**. Su primer libro —sonetos— aparecerá en breve, en la colección **Laurel: La red y los prodigios**.

**CRISTINA PERI ROSSI** nació en Montevideo el 12 de noviembre de 1941. De próxima aparición: **Viviendo**, relatos.

**LIBRERIA  
INGLESA**

SARANDI 530

TEL. 8 19 55

AMPLIO SURTIDO DE  
LIBROS Y REVISTAS  
EN INGLES Y ESPAÑOL

---

LEA LA REVISTA  
MEXICANA

**EL CORNO  
EMPLUMADO**

(THE PLUMED HORN)

DIRECTORES

Sergio Mondragón  
y Margaret Randall

---

**CUADERNOS DE  
MERCEDES**

DIRIGEN

ANA VICTORIA MONDADA

Y

WASHINGTON LOCKHART

\$ 4.00 el ejemplar

# ACERCA DE LA EDUCACION COMUNISTA

de N. Ruspskaia.

Destacamos de su contenido.

- Artículos acerca de Lenin.
- Acerca del trabajo de las organizaciones infantiles.
- Organización de la juventud.
- Acerca de la escuela y la enseñanza politécnica.
- Sobre la autocapacitación.

235 páginas. Su precio es de \$ 6.00

Vende y distribuye  
Ediciones Pueblos Unidos S.A.

Tacuarembó 1494  
Buenos Aires 410

**Redactor Responsable:** Ruben Yacovski. **Dirección:** Veracierta 1870, ap. 6, Montevideo, Uruguay. **Valores:** a la misma dirección. **Todos los materiales, salvo mención en contrario, han sido especialmente escritos para Aquí, Poesía.** Se solicita canje con publicaciones similares. Se imprime en los talleres gráficos de la Comunidad del Sur, con croquis tipográfico y carátula de Sarandy Cabrera, bajo el cuidado de Antonio Torres.

AQUI · POESIA

AQUI · POESIA