

**Versos sólidos: La política de los objetos en la revista *OVUM*
10 de Clemente Padín**

**Solid verses: the Politics of Objects in Clemente Padín's
periodical *OVUM* 10**

Nombre: Ricardo Boglione¹.

Filiación: Investigador independiente

Email: riccaboglione@gmail.com

Resumen:

Este trabajo se ocupa de dos publicaciones, *Los Huevos del Plata* y *OVUM* 10, fundadas por el uruguayo Clemente Padín, una de las figuras más significativas de la creación y difusión del experimentalismo iconoverbal de la región en las décadas del 60 y 70. En primer lugar, el artículo trata las prácticas de radicalización política implementadas en *Los Huevos del Plata* (que llevaron a su cierre) y el corrimiento posterior, con la inauguración de *OVUM* 10, hacia formas de escritura verbovisual. En segunda instancia, examina el recurso compositivo más llamativo de *OVUM* 10, o sea, la sistemática incorporación de objetos tridimensionales en sus páginas, caso anómalo de escritura en el panorama latinoamericano de entonces. Dicho ensamblaje poético, analizado aquí en sus diversas manifestaciones, proponía la intersensorialidad como instrumento para intensificar la directa co-participación del lector en la creación de sentido de lo que se proponía, responsabilizándolo políticamente.

Palabras Clave:

Poesía visual, vanguardia, objetos, Padín, política.

Abstract:

This work focuses on *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*, two periodicals founded by Clemente Padín, a key figure in verbovisual experimentation in Latin-America during the 1960's and 70's. The paper analyzes the forms of political radicalization implemented by *Los Huevos del Plata* that, over the years, determined both its closure and the birth of *Ovum 10*, a journal almost entirely devoted to visual poetry. It also examines the most extreme form of writing presented in *Ovum 10*, that of the systematic inclusion of tridimensional objects in its pages. Analyzed in its diverse manifestations, this poetic means of assembling words, images and real objects, is almost unparalleled in Latin America. Its intersensorial strategy was meant to intensify the direct participation of readers in the creation of meaning, and consequently, their political involvement with the texts.

Keywords:

Visual Poetry, Avant-Garde, objects , Padín, Politics.

La revista *Ovum 10* (en adelante *O10*) fue uno de los organismos más relevantes de promoción y difusión, en Latinoamérica, de la "Nueva Poesía", vale decir la ola de experimentalismo iconoverbal que arrancó a mediados de los años 50 y se fortaleció en los 60 y 70 a nivel global. Fundada por el uruguayo Clemente Padín en 1969, se volvió en seguida un extraordinario vehículo de activismo político y de inquietud formal. Fruto de una radicalización estética y ética que Padín empezó a mostrar durante el fatídico 1968, la revista llegó a emplear, entre otros recursos que buscaban una fuerte co-participación del lector en la creación de sentido de lo que proponía, la sistemática incorporación de objetos tridimensionales en sus páginas, poniendo en práctica una intersensorialidad que es menester rescatar del

polvo que todavía cubre algunas publicaciones latinoamericanas de aquel entonces y que la vuelve, en este sentido, un *unicum* entre las del continente.

Sin embargo, antes de adentrarnos en *Ovum 10* y sus peculiaridades, es necesario focalizarnos en la transición entre *Los Huevos del Plata* (en adelante *LHDP*) y *O10*. Esto se debe a que *LHDP* es la primera revista que ve a Padín animador de una publicación periódica –junto, entre otros, a Juan José Linares, Héctor Paz y Horacio Buscaglia– bajo el auspicio del poeta Jorge Medina Vidal (que nunca participará en ella). *LHDP*, que sale entre 1965 y 1969, es una revista de carácter polémico y anticonformista, pero casi exclusivamente literario, que se erige en contra del clima austero, totalmente monopolizador, de la literatura producida por escritores como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, etc. – llamada justamente Generación Crítica, o del '45, por uno de sus miembros, Ángel Rama – para la que la dimensión lúdica, entre otras cosas, parecía ser vedada. El humor y una exuberante e ingenua oposición al *establishment* fueron, entonces, su marca desde el principio. Como ha explicado Padín:

El nombre que elegimos para la revista era [...] una reacción a la propia nomenclatura propuesta por la Generación del '45. Ellos nombraban a sus revistas con una sola palabra, por ejemplo *Escritura*, o *Marcha*, *Asir*, *Número*. Buscando parodiar esa actitud nosotros decidimos usar varias palabras, y transformando el tono trascendente o serio que tenían sus publicaciones optamos por un nombre jocoso para nuestra revista (Davis y Nogueira 194)

Así, a diferencia de las revistas de sus “antagonistas”, generalmente *LHDP* no publica notas críticas y da visibilidad a una camada de autores nacionales jóvenes y jovencísimos, de los cuales algunos, como Mario Levrero, Cristina Peri Rossi y Roberto Echavarren, tendrán brillantes carreras literarias. *LHDP*

se luce también por su ruidoso anticonformismo –al principio, por ejemplo, cambia continuamente de formato–, por el rescate de olvidadas figuras propias (vanguardistas uruguayos de los años 20 y 30, Lautréamont) y extranjeras (Sade, los surrealistas), y por su tarea de difusión de “lo nuevo”, además de mostrar una apertura al mundo del pop anglófono, algo muy insólito para el contexto literario uruguayo e incluso herético (dada la proveniencia “imperialista”).² Si bien la revista mantuvo desde el principio cierto interés hacia las cuestiones sociales, el grupo de *LHDP* se (pre)ocupa sobre todo de literatura, hasta que enardece su postura política a partir de 1967. Se trata de una forma de resistencia a la presidencia de Jorge Pacheco Areco, que había decretado la cesación de las garantías individuales a través de la Medidas Prontas de Seguridad, operando, entre otras disposiciones, durísimas censuras a nivel mediático, como la clausura del diario *Época*, que dirigía Eduardo Galeano, del semanario socialista *El Sol* y la prohibición de la actividad de la agencia Prensa Latina.

El n. 10 de *LHDP*, de diciembre de 1967, abre con el editorial anónimo “Hachepiencias 2”,³ que reitera los ataques a la intelectualidad dormida del país –característico de toda la hazaña “huevoística”– hablando abiertamente del régimen, en términos más ásperos que los habituales: así, en él algunos perseguirían el “reconocimiento social de una genialidad y talento artístico privilegiado”, mientras otros se convertirían en “sostenedores y colaboradores contumaces del régimen a través de su obra [...] respetuosa de la autoridad [...], dorando la píldora de los valores ideológicos de la clase dominante: exaltación del fracaso, la angustia, la soledad, la incomunicación, el querer y no poder, etc.”⁴

Sintomáticamente, esta entrada directa de lo político en *LHDP* coincide con la entrada, más subrepticia, en la revista de ejemplos de experimentaciones verbovisuales extranjeras, casi queriendo exasperar dos planos desde siempre presentes en la revista: la rebeldía (algo genérica) hacia el *status quo*, y la adopción de tendencias experimentales (hasta aquel momento de naturaleza “lineal” y no intersemiótica). El n. 11, de marzo de 1968, arranca con una importante nota del platense Edgardo Antonio Vigo sobre la “Nueva vanguardia poética en Argentina”, una especie de resumen y evaluación de obras y ensayos publicados dos años antes en la vigésima entrega de su revista *Diagonal Cero*. Vigo apunta a la “INTEGRACIÓN NATURAL” de las diferentes artes que ya se había dado en “los últimos años [en] la plástica y la música, así como [en] la arquitectura”, pero no en la poesía, que se había quedado “en un estancamiento de posiciones comunes”, pozo del que Vigo propone salir a través de dos estrategias. Por un lado, una ampliación de los registros poéticos a ámbitos extra-literarios: así como se produce una “plástica con sonidos, [...] una música con formas plásticas” sostiene, deberíamos proyectarnos hacia una “poesía para ver y otra para oír”; por el otro, buscando la participación activa del público en el acto de consumo de la obra (por ejemplo, a través de la manipulación de las hojas, etc.). A la explicación de las ideas sobre sus prácticas por parte de los poetas del grupo *Diagonal Cero* –Carlos Raúl Ginzburg, Luis Pazos y Jorge de Luxan Gutiérrez–, *LHDP* añade unos ejemplos: poemas visuales de Luxan Gutiérrez, Ginzburg, y un *P(op) Matemático* (unión de Op Art, Pop y poesía) del mismo Vigo.

En el n. 12 de octubre de 1968, la mitad de la página inicial, que solía presentar el editorial, ocupa un aviso en estilo fúnebre (con franja negra), donde se lee: “Gloria a los combatientes LIBER ARCE, SUSANA PINTOS, HUGO DE LO SANTOS”. Frente al endurecimiento del enfrentamiento entre grupos obrero-estudiantiles y militares, y a los trágicos sucesos de los meses anteriores (la represión policial había asesinado a los estudiantes Arce, el 14 de agosto, y Pintos y De Los Santos el 20 de setiembre), la redacción opta entonces por la directa participación en el luto de las fuerzas de resistencia a la pre-dictadura. *LHDP* n. 13, que sale en marzo de 1969, celebra con entusiasmo el 10º aniversario de la Revolución cubana a través de tres páginas que antologan a siete poetas de la isla, además de alardear, en la primera, la más clásica de las fotos de Che Guevara. Por un lado, la revista acusa con vehemencia el imperialismo norteamericano (culpable, entre otras cosas, de haber “organizado a nuestro país como una factoría [...], hundiendo a nuestro pueblo en la mayor desesperanza económica, con el hambre y la miseria”), auspiciando la lucha, quizá en vista de una revolución al estilo cubano, y, por el otro, llena todas sus hojas con eslóganes de la insurgencia del “mayo 68” parisino (“je suis marxiste tendance Groucho”, “no tome el ascensor, tome el poder”, “abajo el realismo socialista, viva el surrealismo”, “la anarquía soy yo”, etc.), asimilando así, milagrosa y precariamente, posiciones aparentemente incompatibles como la comunista y (para)situacionista. Paralelamente, se sigue empujando la divulgación de las experimentaciones iconoverbales: luego de la apertura “revolucionaria”, siguen 13 páginas sobre el “espacialismo” de los poetas visuales franceses

de la revista *Approches* (activa entre 1966 y 1969), codirigida por Julien Blaine y Jean-François Bory, las ideas en sintonía con las de Vigo.

La postrema entrega de la revista, el n. 14 del noviembre de 1969, se concluye, concientemente, con una “Última hachepiencia” que contiene, como siempre, un análisis, y luego un “programa”.

Otra vez con la libertad del mono para hacer piruetas en la jaula más o menos estrecha de la actividad cultural [...] La Gran Puta no ha dejado jamás de privarse de esos pequeños gustos: cuadros, novelas, tapizados, películas, teatro. [...] la protesta, el testimonio, el out, el silencio, la neurosis, el compromiso, la rebelión y la actitud del ‘tonto de la colina’, todo entra a la Gran Puta y todo lo asimila menos lo que atenta contra su estructura capitalista. [...] Tal vez, sólo podamos aspirar a reincorporarnos la acción a la poesía, reunir los reinos separados”.

Poesía y acción serán, de hecho, dos palabras clave en las actividades futuras de Padín y, probablemente, clave de explicación del cierre de la revista. Por un lado, la praxis política se vuelve más candente, marginalizando lo literario, y por el otro, Padín está demasiado interesado en las nuevas inquietudes formales de la poesía, mientras el resto del grupo responde a ellas tibiamente.⁵ Consecuentemente *LHDP* cierra y cierra, entonces, con dos renovadas urgencias que saturan el aire: política,⁶ probablemente encaminada hacia un socialismo “castrista”⁷, y estética, a través de cambio formales substanciales, dirigidos hacia la “Nueva Poesía”, de inspiración vigoana.

Y aunque el número conclusivo de *LHDP* se destaca más por su tenor político que por la presencia de intervenciones “novísimas”, hay que enfatizar

cómo fue armada la encuadernación final del periódico. La contratapa de la revista está doblada: en el lado “interno” se lee el título del poema, un *(P) op matemático* de Vigo de 1968, pero una vez abierta, se revela un grupo de grandes números coloreados en verde y naranja y un agujero, en forma elíptica (de ojo) en el medio del pliegue; la contratapa, por primera vez en *LHDP*, es blanca. Esta intervención, por un lado, remite a la conclusión de *Diagonal Cero*, ya que Vigo, en la última entrega, había insertado una hoja suelta con un agujero en el medio y la leyenda “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee”, abriendo al mundo entero la posibilidad de ser enfocado como poesía, con toda la tensión política que eso implica. Por el otro lado, la ultimísima “palabra” (muda) de *LHDP* es dejada en las manos de la plena experimentación verbovisual.⁸ El Padín de fines de 1969 no sólo no puede concebir las arenas políticas y artísticas por separado, sino que muestra que la única ruta posible es una exacerbación en los dos sentidos: la realidad no puede ser indiferente al arte y tiene que ser influenciada por él, y el arte debe sumergirse en la realidad *per se* (y, naturalmente, en la difícil realidad de la región).⁹ Es representativo, en este sentido, que luego de la *Exposición internacional de la nueva poesía* organizada por Padín, en julio de 1969, en la Galería U, en agosto, haga otra curaduría similar: *Liberarse-Exposición* (poesía visual y concreta proveniente de decenas de países) es un explícito homenaje a las víctimas del ejército, ya saludado como “combatiente” en las páginas de *LHDP*. La ubicación de la muestra es sumamente significativa, se trata de la Sala de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República: en aquel momento, uno de los puntos

neurálgicos de las protestas contra el gobierno de Pacheco. El pasaje de un centro de fruición intelectual privado como la galería (aunque con aptitud vanguardista) a otro de producción intelectual público indica claramente el peso que el componente social había tomado, a esa altura, en el arte padiniano, y no sólo en él. Como recuerda Ana Longoni, hablando de un nutrido grupo de artistas argentinos de la época, quedaba claro que “el arte, la escritura, los oficios intelectuales se percibían como un encierro o límite que era preciso trasponer a la hora de transitar hacia la imperiosa y urgente acción política.” (Longoni 150).

En el año 1970, se abren dos frentes en la obra del artista: uno abocado a intervenir directamente sobre su entorno social, que se encarna en las exposiciones y en las *performances*, que empiezan el 30 de setiembre con *La poesía debe ser hecha por todos*; el otro, paralelo y todavía anclado a la forma-revista, con el nacimiento de *O10*, esta vez no fruto de un colectivo, sino del individual de Padín (aún con aportes, una vez empezado el proyecto, de otros artistas uruguayos, *in primis* Jorge Caraballo). El nombre, por un lado, alude a una continuidad con la revista precedente – refiriéndose al carácter anticonvencional de su postura –, y por el otro renueva la crítica al viejo “blanco”, la Generación del '45, de manera menos imberbe, pero igualmente corrosiva: usa una sola palabra en latín, así como una sola palabra latina había dado nombre a la revista-incubadora de aquella camada, *Clinamen*, nacida en 1947 bajo la dirección de Ángel Rama, Ida Vitale, Víctor Bacchetta y Manuel Claps (y donde escribieron José Pedro Díaz, Mario Arregui, Idea Vilariño y otros). Ya no se trata de una sofisticada cita epicúrea, sino de un “humilde” sustantivo alimenticio (aunque, por supuesto, cargado

simbólicamente). El número "10" que aparece en el nombre, reiteración de una disposición suicida típica de ciertas vanguardias históricas, anticipa su fin: se prevén sólo 10 salidas, y la promesa se mantendrá. El contenido de las 10 entregas se puede resumir de manera relativamente sencilla: a diferencia de *LHDP*, donde el formato de la revista cambiaba casi con cada número, *O10* mantiene un formato regular, paradójicamente tradicional (cuadernos de 24 pp, 23x16 cm.): cada número es una viva recopilación de obras, sobre todo concretistas y poético-visuales, de artistas y escritores de distintos países, a veces pertenecientes a movimientos lejanos, e incluso opuestos, por intenciones y resultados (por ejemplo, la *poesia tecnologica* italiana y el poema/proceso brasileño). Sin embargo, el mapa de colaboradores - con una clara predilección por Italia, Francia, Argentina y Brasil - es asombroso y vale la pena, para dar testimonio de su alcance, por lo menos citar los países representados: Alemania, Bélgica, Checoslovaquia, El Salvador, Chile, Estados Unidos, Holanda, Venezuela, Inglaterra, Japón y Yugoslavia.

En *O10*, Padín escribe por primera vez una pieza teórica, "La nueva poesía". Esta se compone de tres partes (el segundo capítulo sale en el n. 4, de setiembre de 1970, y el tercero en el n. 6, de marzo de 1971) y será el único escrito puramente teórico de Padín hasta su encarcelación. El principio, en el n.1 de diciembre de 1969, en estilo marinettiano, mantiene toda la irreverencia de los editoriales de la revista anterior:

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimetraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación, las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías

flexivas, el complemento, la versificación, los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura.

Lo que sigue es un encomio del significante sobre el significado, ya que “las posibilidades de combinación del lenguaje se han agotado luego de un uso desmedido de más de 30 siglos [...]”. Entonces “el lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva y es, ante todo, materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía”. No solamente “el significante, tradicional evocador de imágenes por asociación psíquica, se ha erigido en el verdadero protagonista de la poesía”, sino que “el poema ha dejado de ser vehículo de caprichos, de lamentos, de procesos emocionales que sólo interesan al autor y que se imponían al lector pasivo por la sola autoridad de aquél”, para finalmente abrirse a una co-autoría con el lector. Es el primer paso hacia una salida, cada vez más firme, del puro ámbito literario hacia un arte participativo.

El quiebre con su poesía anterior es total.¹⁰ Y así la concordancia con las teorías de Vigo: el mismo año salió un escrito del argentino donde se promulgaba el “aprovechamiento de la era tecnológica, pero con el uso libre de la misma por parte del ‘armador’ (título que recibe el que corporiza el proyecto), quien así llenaría su ocio [...], recibiendo un ‘proyecto modificable’ en grado sumo que lo convierta en un re-creador ilimitado, casi configurando un creador” (Vigo, *Un arte a realizar* 4), esencia de su célebre “poesía a realizar”. Padín, como es consciente de que las artes, en “todas sus vertientes [...] se han integrado al sistema e indirectamente le sirven” y sólo cree que, en el acotado espacio de espera antes de que “los cambios

infraestructurales” modifiquen “esta situación”, a las “nuevas generaciones” les queda sólo “el trabajo productivo-creador” de imponer un “arte impredecible”, como remata en la segunda parte de su ensayo (salida, como ya fue dicho, en setiembre de 1970). La tarea de *O10*, o sea de Padín, parece entonces dedicarse a una experimentación (y divulgación de otros experimentadores) sin límites que involucre, para su plena realización, la co-participación del público, dentro y fuera de las páginas del periódico. En la tercera entrega de sus elucubraciones teóricas de marzo 1971, sobre “La nueva poesía”, Padín elabora un vademécum de las posibilidades poéticas de punta, que resume en cuatro categorías: poesía concreta, poesía visual, poema de proceso y poesía a realizar.

Acá llegamos, finalmente, a las dos grandes intuiciones (y estrategias) que determinan que *O10* sea una de las revistas más estimulantes y renovadoras del periodo, e instaure un apéndice virtual al programa de Vigo: luego de una “poesía para ver y otra para oír”, propuestas por el argentino, una tercera se podría definir, siguiendo la idea y dada su dimensión no llana, “para tocar”. Primero, la sustitución de los verborreicos editoriales de *LHDP* con obras gráficas, de autoría propia o ajena, a menudo centradas en temáticas políticas (incluso parece regir una fractura entre los editoriales, siempre orientados políticamente, y las otras intervenciones, raramente tan directas a expresar opiniones ideológicas). Segundo, y más candente, el empleo de objetos concretos que integran obras “escritas” o dibujadas, estallando toda la tensión, profundamente “teorizada” por Padín en aquel momento, entre significado y significante. El uso de “cosas”, de elementos tridimensionales, en las revistas neo-vanguardistas no era nuevo. Sin

embargo, su empleo había sido limitado, en general, a revistas contenedores y *assembling*, vale decir, verdaderas “cajas”, como las norteamericanas *Aspen* y *Shit Must Stop*, que contenían pequeñas piezas “escultóricas”. *O10* apuesta, al contrario, a un uso sistemático de dicho recurso plástico siempre en relación con lo “textual”, insertando la “cosa” en la página, nunca como objeto en sí.¹¹ Se puede leer como el más agudo desafío en la ola de cambio que estaba cabalgando Padín. Si, como justamente explica Vania Markarian, “el llamado a dar por cerrada la etapa de *LHDP*, con la consigna de pasar a niveles más altos de lucha, fue en realidad un cambio de lenguaje artístico con el convencimiento de que la palabra escrita había perdido su poder de convocatoria” (126), el uso de *ready mades* que dilataban los confines (y la pujanza) de dicha palabra es, de alguna manera, el punto más osado de esta nueva escritura que quiere englobar a la realidad. Estamos así totalmente sumergidos en el campo de la sinestesia, que, según su etimología griega – *syn* (juntos), *aisthánesthai* (percibir)– significa “percepción simultánea”, y que abarca más que su faceta meramente retórica de combinación de expresiones pertinentes a diferentes esferas sensoriales (los clásicos “es de oro el silencio” o “azul chillón”). Lo que podríamos llamar la regular intersensorialidad promocionada por *O10*, implantación de elementos reales y concretos en un marco simbólico, se transforma, *ipso facto*, en la entrada “literal” de pedazos de realidad en la poesía, “complemento” de la otra cara padiniana, o sea la performática, fácilmente descriptible como el ingreso de instancias poéticas en la cotidianidad. Dicha estrategia, que se podría definir como versificación “sólida”, se configura entonces como una suerte de venganza contra el *establishment* literario capitalista, denunciado por Padín

en su escrito sobre “La nueva poesía”, donde “el libro, la exposición, el concierto, el *happening*, la revista, la audición, etc. han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar”. Incluir, totalmente descontextualizados, *detournados*, objetos reales en lugar de sus significantes lingüísticos, además de crear un corto circuito semiológico, estimula y logra la tan deseada coparticipación creativa de productor y consumidor: “ahora ambos el productor y consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material poético”, sostiene Padín en la primera parte de “La nueva poesía”. Como recuerda Lamberto Pignotti hablando de la sinestesia tacto-visión, utilizando un concepto lotmaniano, “si uno no se limita a mirar un ‘texto’, y lo toca, lo manipula, quiere decir que no mantiene con él una postura pasiva, sino un rol medible en varios grados de participación” (87). Resulta fundamental ver qué realidad aparece literalmente pegada en las páginas de la revista. Luego de un tímido ensayo (un recorte de una especie de empapelado en estilo rococó, ahora *Kitsch*, diferente en cada ejemplar del número uno:



El primer objeto se halla en el editorial del segundo número, marzo 1970: la foto de un hombre desnudo, visto desde atrás:



En el borde superior a la derecha, enhebrado en la hoja hay un alfiler.

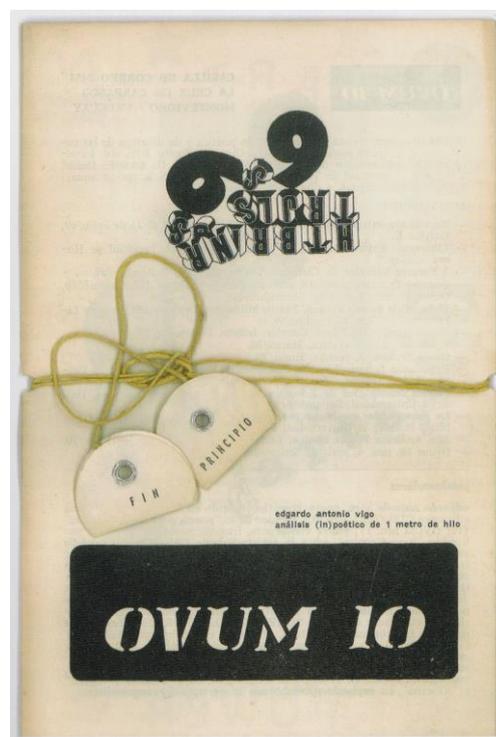
La leyenda dice:

Tome el alfiler y pinche con saña en los lugares más sensibles de la imagen, encienda un cigarro y luego de soplarle el humo en la cara, apáguelo en su espalda, enchufe la picana (SIC) que Ud. sin duda posee y recorra con ella el cuerpo de la víctima (previamente extienda toallitas mojadas para que la electricidad circule mejor), por último escúpale y sátle encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

Más abajo, la frase clarificadora “campaña pro-erradicación de las torturas a los presos políticos”. La presencia física de una posible “arma” en la página crea una fuerte tensión entre la dimensión, terrible, pero ficcional, de las

“indicaciones” y la *chance*, aunque “reducida”, de practicarlas que ofrece directamente “parte” de la obra: el mensaje es así atterradoramente intensificado. El ataque simbólico al hombre se acompaña a la agresión real a la página “herida” por el alfiler con consecuente (aunque probablemente no previsto) derrame de “sangre”, en forma de manchas de óxido producidas por el metal dañado por el tiempo. El tiempo también determina una ofensa más a la sistematización, aunque seguramente tampoco planeada por Padín y socios: la imposibilidad de preservación del mismo alfiler bajo criterios estándares de conservación de archivos.¹²

El cuarto número, de setiembre del 1970, despliega una intervención “extraordinaria” de Vigo: la revista de hecho está “atada” (sellada) por una cuerdata, en cuyos extremos luce dos cartelitos que dicen “principio” y “fin”, estableciendo algo que sólo se puede determinar lingüísticamente, ya que las puntas de la cuerdata son “físicamente” idénticas.



La tapa revela autor y título, *Análisis (in)poético de 1 metro de hilo*: paradoja típica del obrar del argentino, para acceder a los contenidos el lector tiene que deshacer parte de la obra, para volver a “hacerla” una vez terminada la lectura, creando una especie de coacción a la censura/cierre. Hay que subrayar que una cuerda y un nudo son también los elementos centrales de una de las poesías inobjetales de Padín, *Gastou Gastou (worn out)*: una sogá tiene un nudo en el medio que el espectador/lector tiene que desatar, obra cuyas “instrucciones”, aunque sean de 1971, son publicadas en la cuarta entrega de *Ovum segunda época*, en 1974. Ahí se puede leer una explicación que expone, de alguna manera, también la función de la cuerda de Vigo:

la obra existe en tanto se crea/consume.

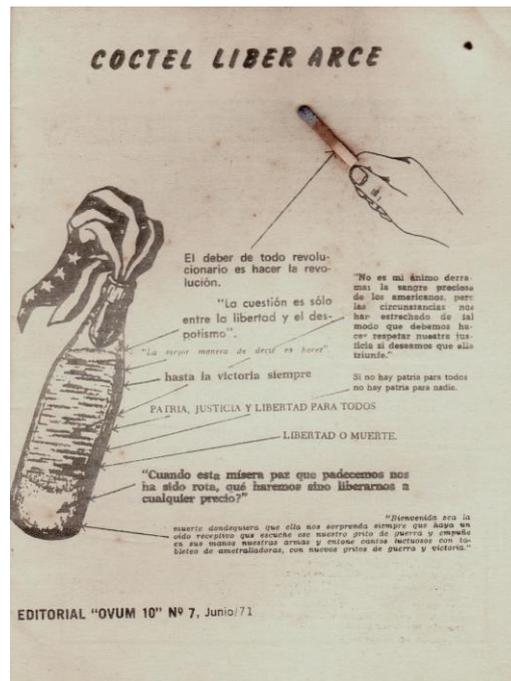
Una vez creada y consumida, desaparece.

[...] Alterar la codificación y decodificación de la información estética
modificar la lectura (de visual a táctica).

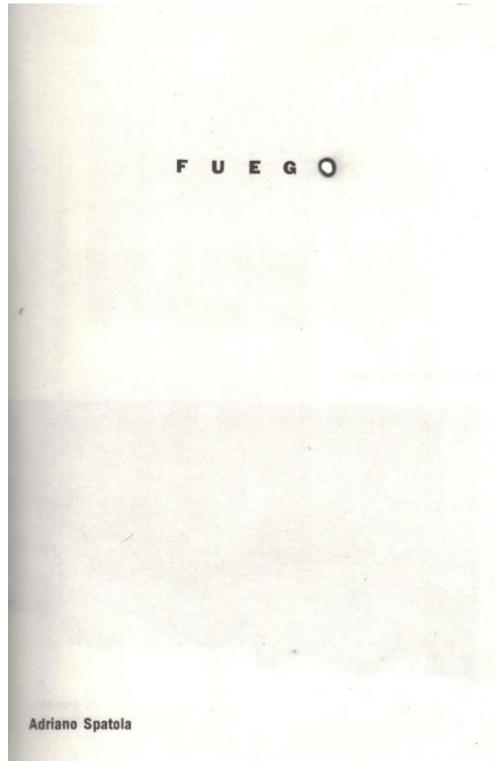
Demostrar que la obra es un acto activo, que transforma algo, aunque
en este caso solo altera lo que provoca el acto [...].

La obra no es el nudo sino el acto que desencadena.”¹³

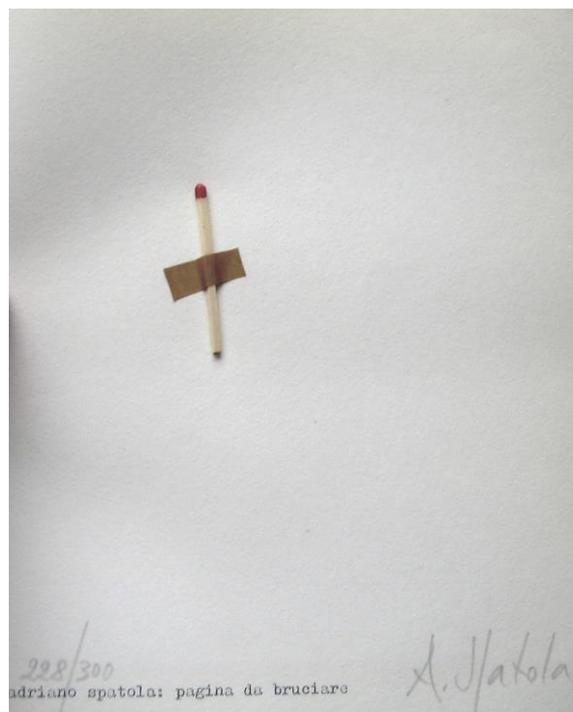
El editorial del séptimo número, de junio de 1971, alardea un fósforo pegado al papel, en relación al dibujo de una mano que se acerca a una botella-molotov, cuya mecha es una bandera estadounidense.



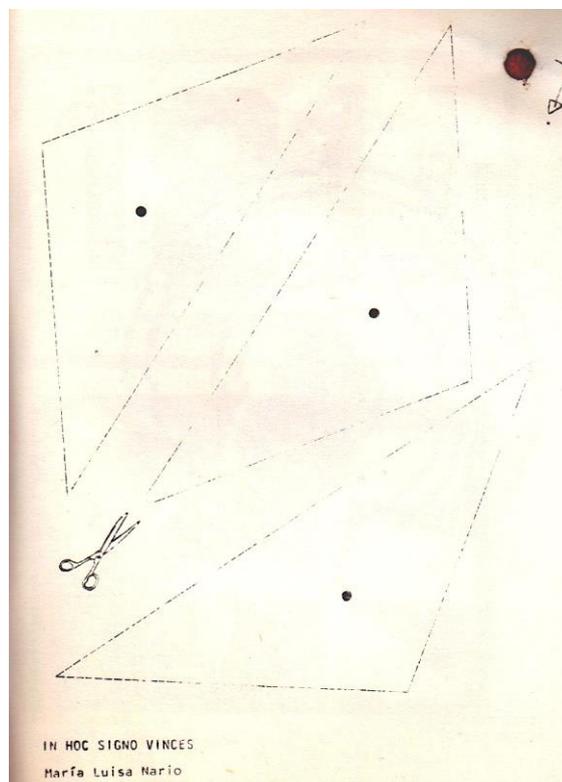
También en este caso la invitación del lector a la acción es energizada por el potencial instrumento de lucha brindado (el fuego), directamente, aún en su estado potencial. El editorial es, más allá de una fuerte acusación al intervencionismo *yankee* (en la página opuesta una caricatura de Nixon está rodeada del eslogan "fuera tus manos de Vietnam" con la X de su apellido transformada en esvástica), una reiteración de algunos temas preferidos: el título es *Coctel Liber Arce* y el contenido de la botella es una serie de citas célebres de Che Guevara que dejan transparentar ciertas simpatías por la lucha armada.¹⁴ La presencia de ese fósforo, principal enemigo del papel, desencadena, además de la intrínseca amenaza a su propio soporte, un complejo juego intertextual. En efecto, en el n. 2 de *O10* había aparecido una intervención del poeta-performer italiano Adriano Spatola, que consistía en la impresión de la palabra *Fuego* cuya O final resulta quemada, dejando un agujero en medio de la hoja, y sí "registrando" de esa manera la huella de la llama en la página.



El mismo Spatola, un año antes, había incluido en el cuarto fascículo de *Geiger*, la revista *assembling* que dirigía, una pieza llamada *Página para quemar*, que consistía justamente en un fósforo “de verdad” fijado a la hoja con cinta adhesiva.

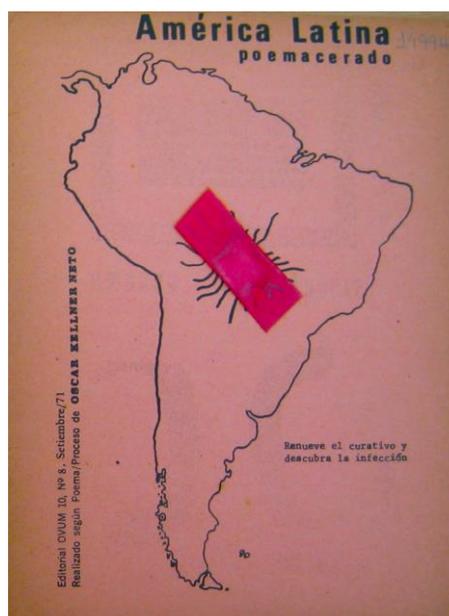


Padín seguramente conocía la obra de Spatola, ya que él también había participado en *Geiger 4*, lo cual ilustra inmediatamente la apropiación padiniana de la idea del italiano en clave directamente política: si el fósforo de Spatola remitía a un discurso estrictamente metaliterario (la realidad como poder último sobre lo simbólico, la dependencia de lo escrito de su frágil soporte, etc.), Padín convierte el suyo en un medio de lucha social: no se debe quemar la revista, sino usar el fuego contra los “enemigos”. Testimonio de la consistencia sinestética y política (al límite de lo panfletario) de *O10*, es la intervención de María Luisa Nario (en realidad pseudónimo del mismo Padín) albergada en el mismo número. La pieza se llama *In Hoc Signo Vincas* (“con este estandarte se vence”), Frase-cita, forjada por Costantino I, con respecto al Crismón que lo ayudaba en las batallas.

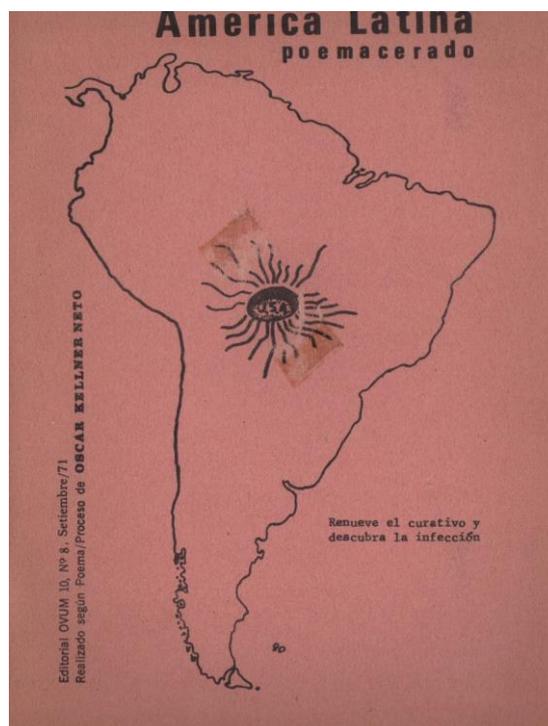


. Nario/Padín propone una especie de bricolaje donde se incita al lector a recortar tres triángulos y a unirlos en un punto indicado a través de un ganchito de metal, brindado por la revista e insertado en la página: una vez juntados los triángulos, se pueden posicionar y formar un pentagrama, la estrella de cinco puntas, símbolo, entre otras cosas, de los Tupamaros, proponiendo una suerte de “sacralización” de la lucha armada.

También el octavo editorial se sirve de un objeto, y cambia dirección en cuanto a la tipología. Emblemática de la época conflictiva en que nació *O10*, la secuencia alfiler-cuerda-fósforo –todos componentes creados industrialmente por el hombre, digamos *ready made* ya que nunca hay inserción de elementos “naturales”– se puede leer como repertorio, en miniatura, de herramientas agresivas. A eso, se le opone el elemento lenitivo del poema/proceso del brasilero Oscar Kellner Neto, *América Latina poemacerado*, que cubre el medio de un mapa de Sudamérica con una curita roja del mismo color de la página.



En “el mar”, más o menos a la altura de Uruguay, se lee “Renueve el curativo y descubra la infección” (SIC). El lector, otra vez, tiene que operar una elección: sacar la bandita y estropear un poco el papel para descubrir la causa del degrado político-social de la región, o ignorar la indicación. En concordancia con su postura coléricamente anti-*yankee*, al levantar la tirita se revela el dibujo de una pústula denominada U.S.A.



Cabe mencionar, cerrando, un librito que Padín publica en 1974, *Instrumentos/74: Mechanics instruments for the control of information* [Instrumentos/74: instrumentos mecánicos para el control de la información], consistente en 10 páginas de pequeño formato que reproducen dibujos de diferentes objetos “prácticos”. Si bien esta vez estos sean sólo dibujados, y no directamente insertados en el libro, lo que sí adquiere una dimensión extra-literaria son los efectos de dichos instrumentos sobre el papel. Así la palabra *Revolution*, repetida en cada página, debajo de la imagen, es

sometida a la acción de cada uno de estos instrumentos: desgarradas por un rallador, cortada por una tijera, quemada por el fuego de un fósforo, agujereada por una pistola (aunque en este caso es evidente que las quemaduras de proyectiles no son reales, sino imitadas a escala), etc. Si bien aquí los objetos/causas vuelven a una dimensión solamente icónica, sí se tornan tangibles sobre el papel los efectos de los mismos.

En su combativo texto sobre “La nueva poesía”, Padín había afirmado que la distancia de las personas con respecto a la realidad pasaba por una mediación lingüística anquilosada:

El mundo exterior no es como es, o como pudiera interpretarlo una ideología materialista o conocimiento científico, sino como *se dice* (J. Gerz); [...] la realidad es reemplazada por su representación lingüística y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida.

La recién examinada praxis sinestética del objeto operada por *O10* en el contexto bosquejado al principio parece dar vuelta, literal y quizá ingenuamente, aquella situación: en ella no es que la realidad sea reemplazada “por su representación lingüística”, sino que la representación lingüística es reemplazada por la realidad. Como resumía Maria Teresa Balboni en un estudio sobre *La práctica visual del lenguaje*, “si la realidad externa (los objetos) entra en la escritura, la poesía tiende a salir del libro” (56): el coherente y novedoso empleo de los objetos de *O10* es uno de los atajos más deslumbrantes usados por Padín para tratar de soldar definitivamente aquellos “dos reinos separados”.

Finalmente, la estrategia de “solidificación poética” se enmarca coherentemente en el contexto de la politización general de las artes en Latinoamérica durante los turbulentos años 60 y 70, apuntando sobre todo al involucramiento del público con el hacer artístico, con el fin de cancelar el modelo hegemónico de lector pasivo. A la vez, tanto *LHDP* como *O10* se configuran, por su propia naturaleza experimental, como experiencias que “comparten la voluntad de permanecer excéntricas y alejarse de los espacios legitimados y legitimadores” (Bentancur 22), uniendo la inquietud formal del lenguaje empleado al recorrido de rutas alternativas a las oficiales. Así, varios de los gérmenes teóricos y prácticos de politización del arte que abundan en las dos revistas se volverán fundamentales a la hora de armar otras estrategias de comunicación simbólica en América Latina.¹⁵ El ejemplo más pertinente es el Arte Correo que logra, sobre todo a partir de mediados de los años 70, crear redes de intercambios entre artistas de todo el continente: suficiente mencionar a Edgardo Antonio Vigo, el brasilero Paulo Bruscky, el chileno Guillermo Deisler y el mismo Padín.¹⁶

Bibliografía

- Anónimo. "Hachepiencias 2." *Los Huevos del Plata*. 10 (1967): n. pag. Impreso.
- . "10 años de revolución poesía cubana." *Los Huevos del Plata*. 13 (1969): n. pag. Impreso.
- . "Última hachepiencia." *Los Huevos del Plata*. 14 (1969): n. pag. Impreso.
- Balboni, Maria Teresa. *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*. Macerata: La nuova foglio, 1977. Impreso.
- Bentancur, Patricia. "La práctica como crítica". *Clemente Padín, Premio Figari*. Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2006. Impreso.
- Davis, Fernando y Fernanda Nogueira. "La nuevas poesías y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín." *Errata# 2* (2010). Web. 10 de noviembre de 2015.
- Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014. Impreso.
- Markarian, Vania. *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Impreso.
- Padín, Clemente. "La nueva poesía." *Ovum* 10. 1 (1969): n. pag. Impreso.
- . "La nueva poesía II." *Ovum* 10. 4 (1970): n. pag. Impreso.
- . "La nueva poesía III." *Ovum* 10. 6 (1971): n. pag. Impreso.
- . "Tucumán Arde. Paradigma de acción cultural revolucionaria." *Ovum* 10. 9 (1971): 1. Impreso.
- Pignotti, Lamberto. *I sensi delle arti*. Bari: Dedalo, 1993. Impreso.

Sarmiento, José Antonio. *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, 2009. Impreso.

Vigo, Edgardo Antonio. "Un arte a realizar." *Ritmo* 3 (1969): 4. Impreso.

---. "Nueva vanguardia poética en Argentina." *Los Huevos del Plata*. 11 (1968): n. pag. Impreso.

¹Riccardo Boglione es doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La diaria* y *La pupila*. Ha curado, entre otras, la muestra *Vibración Gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay* (Museo Nacional de Artes Visuales, 2013) y el *Archivo Clemente* (Subte Municipal, 2014-2015). Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias, dirige la revista de literatura conceptual *Crux Desperationis* y ha publicado, entre otros, *Riscrivendo l'illeggibile* (Odra Press, 2011) y *Extremo Explicit* (Yaugurú, 2014).

²El n. 6, por ejemplo, dedica la tapa a The Beatles (foto del cuarteto y título "Los Huevos del Plata promueven a los Beatles") y las primeras 5 páginas a textos de McCartney y Lennon; el n. 7 abre con la traducción al español de Miguel Grinberg de *A Hard Rain's a-Gonna Fall* de Bob Dylan, mientras uno de los primeros libros publicados como separata de la revista es *The Howl* de Allen Ginsberg, traducido (junto a "otros poemas") por el poeta venezolano Andrés Boulton Figueira de Mello.

³Desde el principio los integrantes de *LHDP* se autodenominan "hachepientos", jugando con las iniciales del título de la publicación, pero dejando bastante clara la referencia a "Hijos de Puta", lo cual confirma su actitud irreverente.

⁴Las citas de *LHDP* y *O10* no son seguidas de la indicación de la fuente porque ambas revistas salieron, en casi todas sus entregas, sin numeración de páginas. Los números de las revistas y los autores a los que se refieren la citas siempre son explicitados en el texto.

⁵Así resume Padín: "La publicación fue decantando hacia una poética visual vinculada a las prácticas de la poesía experimental. Ese fue el quiebre, la interrupción del proyecto de la revista, porque a la mayoría de los que integraban el grupo editorial de *Los Huevos del Plata* no les interesaba estas prácticas." (Davis y Nogueira 195)

⁶"En los años inmediatamente posteriores [al cierre de *LHDP*] los hachepientos adhirieron con mayor o menor fervor a diferentes proyectos políticos, [...] varios aparecieron de modo periférico en espacios de apoyo a la lucha armada y al menos un par de los más destacados (Padín y Buscaglia) se integraron de modo estable a los ámbitos de expresión cultural promovidos por los comunistas [...]." (Markarian 126)

⁷Se habla de "nuestra solidaridad al pueblo cubano en esta hora de alegría y construcción del socialismo para ellos y de lucha para nosotros".

⁸Hay que subrayar que también el último libro publicado por *LHDP*, en junio de 1969, *Explicaciones bicicleta arriba*, de Samuel Wolpin incluye dos poemas visuales del mismo.

⁹De alguna manera, la perfecta definición de esta voluntad estético-revolucionaria Padín la encontrará en 1971, al descubrir muy tarde – y, bastante paradójicamente, a través de

revistas francesas – la experiencia argentina de *Tucumán Arde*. Para describirla el poeta uruguayo define un programa que coincide básicamente con el suyo: “traslada el objeto artístico de su status único, individual y estetizante a la acción colectiva, política y alteradora al servicio de las fuerzas en ascenso de la historia.” (Padín, *La nueva poesía III 1*)

¹⁰En el último *LHDP*, casi contemporáneo a este escrito, había salido una especie de poema en prosa de Padín, *Las convulsiones de Alicia*, que si bien es un texto más experimental que los anteriores (insistente presencia de anagramas, aliteraciones, etc.) sigue teniendo un corte “tradicionalmente” surrealista. Interesante notar que el Rimbaud que había “abierto” en el n. 1 de *LHDP* la galería de los autores del pasado inspiradores de la revista, es ahora repudiado.

¹¹Uno de los pocos ejemplos anteriores, a nivel latinoamericano, es el libro de Leandro Katz, *Urnas Metal*, MBLK ediciones, Buenos Aires, 1961, en formato acordeón con una placa de cobre incrustada en la tapa que funciona como cierre.

¹²Un empleo similar de uso de alfileres para constituir un poema, se puede ver en una obra del catalán Joan Brossa de 1947, *Poema experimental*, custodiada en la Fundació Brossa (Sarmiento 228) que, sin embargo, es casi imposible que Padín conociera.

¹³El recurso de cerrar y sellar la revista, pidiendo al lector un movimiento más, de “violación”, que la simple apertura de la misma, será retomado por Padín en la sexta entrega de *Ovum 2ª época* (abril 1976), sellada por un *sticker* – obra del británico Robin Crozier – que se tiene que levantar, raspando cada vez el papel, para poder acceder al interior de la publicación.

¹⁴“El deber de todo revolucionario es hacer la revolución”; “no es mi ánimo derramar la sangre preciosa de los americanos, pero las circunstancias nos han estrechado de tal manera que debemos hacer respetar nuestra justicia si deseamos que ella triunfe”, “Bienvenida sea la muerte donde quiera que ella nos sorprenda siempre que haya un oído receptivo que escuche ese nuestro grito de guerra y empuñe en sus manos nuestras armas y entone cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras, con nuevos gritos de guerra y victoria”, etc.

¹⁵Es notorio el frecuente uso de objetos (además que de sellos, *stickers*, etc.) en el “lenguaje” artecorreista y la idea de creación colectiva que informa el Mail Art.

¹⁶Padín, como atestigua el Archivo Padín – hospedado en el Archivo General de la Universidad de la República, en Montevideo – estableció relaciones de arte correo con artistas de todo el mundo, fue uno de los impulsores de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales (1984) y el fundador de la revista *Participación*, creada en el periodo de transición a la democracia en Uruguay y difusora de llamados de producción de Mail Art a nivel global, siempre marcados por temáticas directamente político-sociales.