

**Ovumguardia Uruguay: las revistas experimentales de Clemente Padín  
entre política, relaciones y acción**

**(Archivo Padín, Montevideo)**

Riccardo Boglione

## Introducción

El proyecto “Redes artísticas alternativas” promovido por la Red Conceptualismos del Sur (RCS) quiere rescatar archivos de artistas que participaron en un evento único en la historia del arte: la creación de redes de intercambios a nivel planetario (si bien otros movimientos, como el Futurismo, Dada y Surrealismo, impulsaron relaciones o tuvieron “sucursales” en diferentes países, siempre se trató de “exportaciones” de alguna forma jerarquizadas). El hecho se produjo alrededor del nacimiento de la llamada “Nueva Poesía” o “Nueva Escritura” – nombres que definían y definen sobre todo las poesías concretas, visuales y fonéticas – y utilizó como medio principal de difusión las revistas que, gracias a nuevas tecnologías de impresión baratas y “caseras” (en principio el *offset* y luego las fotocopiadoras), se podían producir a costos sustentables. Esta “esoeditoria”,<sup>1</sup> como la definía el poeta experimental Adriano Spatola, tiene entonces dos características fundamentales: por un lado el cuestionamiento continuo de las formas de uso tradicional del lenguaje que puede incluir el uso de materiales no convencionales, por el otro la voluntad de crear vínculos y redes alejadas y “otras” con respecto al *mainstream* literario y artístico. Desde el comienzo, la producción “esoeditorial” latinoamericana se ha caracterizado por su fuerte componente político, de izquierda (aunque no siempre vinculada a partidos políticos), entre otras razones por el clima conservador, cuando no directamente represivo, vigente en muchos países en esa época. Las redes de intercambios entre artistas de la región estuvieron marcadas por una intensa teorización y puesta en práctica de obras experimentales, alimentando un debate intenso acerca de las nuevas prácticas de escritura y su deseable uso político, por ejemplo la directa intervención del público en las obras y la “democratización” del hacer poético. Luego del quiebre causado por las dictaduras, que se dio entre los años '70 y la primera mitad de los '80, retomando ciertas ideas de aquella primera ráfaga de contestación, se viene

---

<sup>1</sup> [Esoeditoria] indica todo lo que está “fuera” de la industria editorial por elección o necesidad. “Eso” es una partícula (...) que significa “externo”, “afuera” (...). Prácticamente, con el término esoeditoria se indican todas aquellas experiencias editoriales auto-administradas que produjeron esencialmente libros, revistas, *plaquettes*, pequeños catálogos, afiches, volantes, etc. (...) que circulaban en los ambientes políticos, artísticos y de contra-cultura en aquellos años.” (Maffei Paterlini 7)

creando otro tipo de red alternativa de carácter artístico con elementos políticos sobresalientes: el arte correo.

No hay dudas que la obra y las iniciativas que Clemente Padín empieza a elaborar desde mediados de los años '60 en el amplio marco del renacimiento de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX y que sigue practicando, adaptadas a los nuevos tiempos y medios, ocupan un lugar central en este contexto. El Archivo Padín en este sentido es una mina de oro. Una de las características del Archivo es la de haber sido víctima, como su realizador, de la dictadura cívico-militar uruguaya. Cuando en 1977 Padín es encarcelado,<sup>2</sup> todas las publicaciones almacenadas en su casa – fruto de años de correspondencia con otros actores fundamentales del movimiento de “Nueva Poesía” (Edgardo Antonio Vigo, Wladimir Dias-Pino, Alvaro y Neide De Sa, Guillermo Deisler, Julien Blaine, etc.) – desaparecen.<sup>3</sup> Aunque fue liberado dos años después, sólo a finales de la dictadura Padín intenta reconstruir por lo menos su “historia editorial”: a través de pedidos a amigos, regalos, adquisiciones, logra recuperar casi todo lo que había publicado anteriormente a su encarcelación.<sup>4</sup>

Mi investigación, en esta primera etapa, aspira a reconstruir las dinámicas del desarrollo de las tres primeras revistas padinianas, con particular atención en el contexto artístico-literario uruguayo y en la creciente formación y consolidación de una red internacional de colaboraciones. El estudio presta particular atención a las salidas “extra-papel”, especialmente urgentes a partir de 1968, que coinciden con una politización más cerrada de los temas tocados en *Los Huevos del Plata* y *Ovum 10* y la necesidad (común a otros

---

<sup>2</sup> Así detalla el hecho Padín: “Caí preso el 25 de agosto de 1977, en plena fiesta nacional. Un equipo de inteligencia de la policía irrumpió por la noche en mi casa, un apartamento pequeño en el cual vivía con mi señora y mi pequeña hija. Entraron y revisaron toda la biblioteca y me preguntaron si tenía armas (que no tenía). A Jorge Caraballo, con quien habíamos trabajado juntos en la edición de *Ovum*, también lo apresaron esa misma noche.” (Davis Nogueira 204)

<sup>3</sup> Padín me explicó el suceso en un mail del 30/04/2011: “La pérdida de mi archivo en 1977 ocurrió porque, luego de mi detención, los militares se llevaron todas las bolsas de papel que lo contenían. Sólo me devolvieron 5 piezas que, numeradas, fueron presentadas como pruebas de mi fechoría, el ‘Vilipendio y Escarnio a la Moral de la Fuerzas Armadas’”.

<sup>4</sup> Las revistas están completas, salvo que por el último número (6) de *Ovum* segunda época. De los quince libros publicados por la editorial “Los Huevos del Plata”, faltan los siguientes: C. Padín, *La calle*; N. Curbelo, *Los enamorados de la cuchara de sopa*; H. Buscaglia, *Mojos y canciones de protestas* y *Mojos para la hora del te*; H. Paz, *Los perros*; M. Levrero, *Gelatina*; A. E. Mazzocchi, *Poemas*; R. Kanalenstein, *Relatos breves*; F. Undiano, *Un candelabro de plata*.

protagonistas sudamericanos de la nueva ola vanguardista) de acoplar a una producción escrita, una más directa producción performática. Relacionando diferentes escritos y motivos recurrentes, apunté a un análisis de los textos inmediatamente teóricos y reflexivos (que a menudo toman la forma del editorial, siempre momento privilegiado de expresión ideológica en las revistas) y dejé hablar lo más posible a los textos, para dar una visión general de los problemas y estímulos que los mismos producen. Evité la utilización de material “externo” – algo que dejo para futuras ocasiones de investigación más teóricas del material – para concentrarme en la producción original, por ende limité mi fuentes exteriores a poquísimas citas puntuales de trabajos ajenos. Utilicé distendidamente sólo la más completa entrevista reciente a Padín, publicada en 2010.

### **Descripción del estado de situación del Archivo Padín**

El Archivo Padín recoge la mayoría del material relacionado con las actividades artísticas (suyas y de otros artistas) que el creador uruguayo conservó durante décadas de intensa actividad. El Archivo fue dado en comodato al Archivo General de la Universidad (AGU) de la República del Uruguay, dirigido por la Dr.a Vania Markarian, que se ha revelado el “contenedor” ideal para hospedar tan extenso y variado material: El AGU recién se ha mudado a un nuevo local, grande y acondicionado para la preservación y cuidado de material de papel, soportes magnéticos y fílmicos y cuenta con la presencia permanente de archivólogos y restauradores.

Se trata de un archivo “abierto”: la idea es que, una vez inaugurado públicamente, cada seis meses Padín lo actualice con el nuevo material recibido y/o producido. Dado el fuerte carácter experimental de la obra padiniana y las relaciones entabladas con cientos de artistas multidisciplinares de todo el mundo, en el Archivo se encuentran “documentos” de todo tipo y soporte: libros, revistas, efímeras, discos, cassettes, CD, VHS, DVD y en medida menor grabados, técnicas mixtas, esculturas, afiches, remeras, etc. De ahí nacen dificultades y desafíos de catalogación, restauración y conservación de dicho material.

El núcleo del Archivo Padín está formado por material que ha llegado al artista a través de intercambios: los libros ocupan la parte más numerosa – alrededor de 1250 unidades –, siguen las revistas, provenientes de todo el mundo – aproximadamente 320 títulos (algunas con *set* completos, la mayoría con *set* incompletos). Otra parte valiosísima e ingente del acervo está constituida por 126 cajas de plástico (36x26x8 cm. y 36x26x5 cm.), armadas por Padín durante décadas, en donde está recogido material de varia naturaleza: *plaquettes*, revistas, folletos, fotocopias, cartas, postales, stickers, invitaciones y todo tipo de efímeras. Siguiendo una de las convicciones del grupo de la RCS que considera el archivo no solamente como amontonamiento de material errático, sino como organización de un mapa de redes de intercambios artísticos y políticos alternativo al sistema oficial, se ha mantenido la conformación de dichas cajas, evitando la dispersión del material que contienen. La idea de pensar, como resume Cristina Freire, “estos archivos como un lugar de memoria singular, una memoria paralela o subterránea que llegó a ocupar de manera voraz, hasta muy recientemente, las escasas grietas abiertas por la lógica institucional hegemónica” (Freire 204) lleva a considerar de alguna manera la clasificación padiniana del material como una obra más. Mientras libros y revistas fueron a menudo almacenadas por Padín de manera casi casual, dictada por razones de espacio en el hogar, la constitución de las cajas previó una conceptualización y organización férrea de los documentos. Las cajas que no se han alterado de ninguna forma, mantienen también las etiquetas puestas por Padín (en las estanterías y catalogación están, además, ordenadas alfabéticamente a partir de dichas etiquetas). Ellas muestran diferentes métodos de ordenamiento: por país de producción (5 cajas para España, 4 para Brasil, etc.), por género (35 para “catálogos” con indicación de años, 3 para libros de artistas, etc.), por prácticas (correspondencia, postales, postales creativas, sobres, sobres creativos, etc.). Frente a la imposibilidad, en esa primera fase, de catalogar cada documento presente en cada caja (se trata de miles y miles de ítems), hemos elegido indicar sumariamente el contenido (folletos, pegotines, volantes, catálogos, etc.), mientras en el caso específico de las revistas, se las ha incluido por nombre en el inventario, haciendo posible de esta forma su ingreso al catálogo de la AGU.

Se ha procedido a señalar las obras originales de artistas de renombre internacional o de los archivos que están siendo investigados por integrantes de la RCS (Brusky, Deisler, Ginzburg, Gutiérrez Marx, Padín, Romero, Vigo), presentes en una decena de carpetas grandes de plástico (100x70 cm.), también armadas originalmente por Padín y dejadas intactas. Para una segunda etapa, está prevista la catalogación de todo el material contenido en dichas carpetas. Se han mantenido también juntas las obras originales y los paneles que formaron parte de dos muestras curadas por Padín, la exhibición de arte correo *Acción Postal contra el Fondo Monetario Internacional* (octubre 1986) y la muestra *Poesía visual uruguaya* (2008). El Archivo cuenta además con la computadora del mismo Padín, accesible al público, cuyo disco duro contiene fotos, videos, PDF y otros documentos relacionados con el artista y con los ámbitos de la *performance*, la poesía visual, concreta y sonora.

Considerado el fuerte retraso con el cual, por problemas técnico-logísticos, empezamos el trabajo, hemos logrado igualmente catalogar los dos núcleos del archivo que tienen como soporte el papel (libros/revistas y cajas con material vario). Ese permite al usuario del Archivo la posibilidad de búsqueda y consulta de todo el material de papel que se halla en el AGU.

Dejamos para otra etapa la catalogación del material audiovisual, que consiste en 65 cassettes, 9 DVD, 6 CD y 12 discos de pasta en su mayoría de poesías fonéticas y *performances* poéticas y 69 VHS de *performances* e intervenciones artísticas de Padín y otros artistas. Más allá del inventario está prevista la digitalización de parte de dicho material (algunas de las *performances* padinianas, por ejemplo, ya existen en formato digital): la tarea se prevé larga y compleja por la indeterminación de algunos materiales (varios ítems carecen de etiqueta lo cual presupone la visión o la escucha de los mismos y el subsecuente tentativo de identificación) y por el grado de deterioro de algunos documentos (varios de los VHS, por ejemplo, están afectados por hongos, difíciles y costosos de eliminar cuando no imposible).

En lo que concierne a la digitalización de las piezas más significativas de la colección, se ha acotado, en esa primera fase, a las publicaciones periódicas impulsada por Padín en los años 60 y 70 (*Los Huevos del Plata*, *Ovum* y *Ovum 10*) y a documentos relacionados con ellas (notas de diarios). Dicha

digitalización está en proceso de realización y debería estar lista para agosto de 2011.

### **Descripción de las tareas realizadas**

Todo el material del Archivo Padín estaba almacenado en casa del mismo, separado en varios ambientes. Con la ayuda del artista, la becaria Cecilia Klein (autora de la catalogación) y yo los organizamos en decenas de grandes cajas y los trasladamos en dos viajes (con camioneta y empleados de la Universidad de la República) a la nueva sede del AGU. El material fue sacado de las cajas y puesto en estanterías nuevas en dos salas previamente acondicionadas para recibir documentos (barnizado del piso contra la humedad, instalación de deshumidificadores y termostatos).

Se pasó a la catalogación – según los criterios establecidos por el AGU – de libros y periódicos. Posteriormente a una división alfabética de los volúmenes (nombre de los autores para los libros; nombre de las revistas para los periódicos) se crearon fichas por cada ítem en el caso de los libros y por cada “revista” en el caso de los periódicos (vale decir que hay una sola ficha para cada revista y la ficha indica cuántos y cuáles números hay disponibles). Dada la naturaleza experimental de estas publicaciones, se separaron, en primera instancia, todos los ítems que salían de los estándares, sobre todo revistas “en cajas” y libros-objeto. Luego de haber profundizado el análisis de los mismos se decidió incorporar las primeras en los periódicos, mientras los segundos fueron agrupados en dos grandes contenedores, creando una sola ficha por contenedor (e indicando el número de piezas): queda pendiente una descripción detallada de cada ítem. Lo mismo se hizo con las obras originales (sobre todo técnicas mixtas). Todos los ítems fichados tienen un número progresivo de referencia (en el caso de las revistas, un número seguido por una letra si hay más de un ejemplar).

Luego de la catalogación de libros y revistas, se pasó a la catalogación de las cajas contenientes documentos de varia naturaleza. Cuando posible se mantuvieron las cajas originales usadas por Padín. En algunos casos, se tuvieron que sustituir debido al mal estado de las mismas: naturalmente las cajas nuevas conservan formato y material de las originales. Cada caja fue

abierta, inventariada sumariamente (se indicaron los nombres de las revistas, dejando sólo una descripción genérica de los demás documentos) y reordenadas físicamente, ya que a menudo el material estaba mal insertado en las cajas con riesgo de deterioro.

Se ha empezado además un proceso de limpieza y reacondicionado del material que se encuentra en mal estado.

### **Avance de la investigación específica en relación con el problema general y los objetivos del proyecto**

Como el foco de mi investigación, en esta primera fase, son las tres publicaciones periódicas que ven a Padín protagonista antes de su encarcelación, he dividido el trabajo en tres capítulos – con eventuales subcapítulos –, uno para cada revista, añadiendo en el análisis, según cronología, otras actividades relevantes (muestras, *performances*, etc.) en la actividad de regeneración estética y política llevada a cabo por Padín. A la vez, he intentando reconstruir las redes creadas por los artistas, en especial manera latinoamericanos, y las influencias que han tenido uno sobre el otro.

#### **1. Los Huevos del Plata**

La primera revista de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en Uruguay (luego de los tímidos precedentes de los años 20, especialmente *La Cruz de Sur* y *La Pluma*) se genera a raíz de los encuentros de un grupo de jóvenes estudiantes en un bar llamado Timón (así se nombrará la editorial fundada por ellos). El primer núcleo está formado por Clemente Padín, Juan José Linares, Héctor Paz y Julio Moses (que lo abandona a los pocos meses) y se autobautiza “los hachepientos” (también en las variantes H.Pientos y H.P.): más allá de la referencia a aquellos “huevos del Plata” que nombrarán a la revista, queda bastante clara la referencia a “Hijos de Puta”: lo cual habla perfectamente de su actitud irreverente. En diciembre de 1965 sale el primer número de *Los huevos del Plata (LHDP)*, con la especificación, palingenésica, de divulgar las ideas contestatarias de los H.P. en materia



literaria a través de una publicación periódica. Como ha explicitado Padín en varias ocasiones

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 Nogueira 194)

La resistencia más fuerte entonces era dirigida contra del clima austero y sobrio de la literatura producida por escritores como Benedetti, Onetti, Vilariño, Galeano, etc. – llamada justamente Generación Crítica por uno de sus componentes, Ángel Rama – donde la dimensión lúdica, entre otras cosas, parecía ser vedada. La primera entrega se destaca, aún antes de un análisis de su contenidos, por su forma física: nominado número 0 (de un año 0), se trata de un plegable cuadrado de papel grueso con una mezcla de grabados (de Francisco Bonilla) y textos diagramados como si cada “página” fuera independiente de la otra, tanto que es imposible leer todas las piezas si mover continuamente la revista: es significativo que, aún en su fase primitiva, la cuestión “figurativa” de presentación del material literario fuera tan central. Ese número 0, como todos *LHDP* siguientes, además de cambiar continuamente de formato, elimina partes que eran medulares en las demás publicaciones literarias apenas anteriores o del periodo: *Marcha* (1939-1974), *Escritura* (1947-1950), *Asir* (1948-1959), *Número* (1949-1955 y 1963-1964) abundaban en notas críticas y ensayísticas, mientras *LHDP*, sobre todo hasta 1968, sólo publica intervenciones críticas en forma de editoriales firmados colectivamente.<sup>5</sup> Tampoco la revista tiene su sección de reseñas, como solía pasar en los periódicos de la época:<sup>6</sup> se compone principalmente de poesías y relatos de autores nacionales y de la región (sobre todo argentinos), además de traducciones de autores del pasado, olvidados o “ninguneados” por la generación del 45, sobre todo de proveniencia “vanguardista”.

---

<sup>5</sup> La excepción son artículos de crítica “históricos” de autores extranjeros (por ejemplo el número 2/3 se abre con el célebre manifiesto del creacionismo de Vicente Huidobro) o hacia el final de su vida, notas de experimentadores poéticos sobre las nuevas tendencias.

<sup>6</sup> Una “Crítica de libros y revistas” aparece fugazmente sólo en el número 10 de diciembre 1967.

## 1.1 Traducciones y repropuestas

La parte de propuestas de autores arrinconados y homenajes se revela central para consolidar el carácter rupturista con el cual se muestra la revista y está perfectamente programada desde el n. 0:

[...] no todo ha sido silencio; entre nosotros hubieron [sic] asqueados de una literatura sosa, perdida entre la filigranas que saca pecho de su propia impotencia y el sentimentalismo graso del momento. Con esos rebeldes (por llamarlos así) tendremos especiales encuentros. Y con los del pasado: reivindicación y publicidad de sus libros olvidados.

La presencia más maciza es fuera de dudas la del surrealismo: André Breton (con *El verbo ser* en el n. 2/3; dos poesías sin título de los años '30 en el n. 6; *Las actitudes espectrales* en el n. 7; *El gran socorro marítimo* en el n. 12); René Char (*El poeta* en el n. 7); Jacques Rigaut (*Agencia general del suicidio* en el n. 6; *Y ahora reflejen los espejos* en el n. 7); Antonin Artaud (fragmentos de *Ci-Git* en el n. 1) además de varias traducciones de tres de los “héroes” surrealistas por excelencia: Arthur Rimbaud (fragmentos de cartas en el n. 0); el Marqués de Sade (tres cartas en el n. 1, una carta en el 2/3 y otra en el n. 6, fragmentos de *Justine* en el n.10, además de un *Informe sobre el Marques de Sade* de L. J. Ramón),<sup>7</sup> y el franco-uruguayo Lautréamont a quien se dedica enteramente el n. 12 (publicando, entre otras cosas, notas de Carlos A. Culleré de la revista argentina *Igitur* y de Marcelyn Pleyne, director de la revista francesa *Tel Quel*). Otras voces de los experimentadores poéticos de la quiebra modernista son traducidos regularmente: Bertolt Brecht (*Parábolas de la casa en llamas* en el N. 4, usada “a manera de editorial”), Blaise Cendrars (*Porque nadie quiere llevar el caimán al agua* y *El canto de los ratones* en el n. 7); algunos pese a su pertenencia conservadora o derechista: Thomas S. Eliot (*Tradición y talento individual* en el n. 0), Ezra Pound (*El artista responsable* en el n. 2/3 y n. 5). Concluyendo con el *excursus* de lo “importado” lo que más llama la atención es la apertura al mundo del pop, algo insólito para el contexto literario uruguayo y hasta herético (dada la proveniencia “imperialista”): el n. 6 dedica la tapa a The Beatles (foto del

---

<sup>7</sup> Hay que destacar que los dos primeros libros editado por LHDP, en la colección “la yema del huevo”, son *Oxtiern* y los *Escritos políticos* del libertino francés. Sade es el autor extranjero más publicado por los HP.

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. En una nota que acompaña al texto, Grinberg declara a Dylan “uno de los poetas más importante de la posguerra” y “con una potencia muy similar a la del ‘beat’ Allen Ginsberg durante la década pasada”. Hay que destacar aquí que el único libro editado por la revista de un autor viviente no rioplatense, es justamente el “manifiesto” en versos del movimiento *beatnik*, *The Howl* de Ginsberg, traducido (junto a “otros poemas”) por el poeta venezolano Andrés Boulton Figueira de Mello, que introduce a su vez la obra con una página donde narra su encuentro con el escritor de New Jersey. No es un “interés” que extrañe porque algunos de los textos de los poetas uruguayos que escriben en *LHDP*, por ejemplo el mismo Padín en su fase “lineal”, parecen tener influencias de dicho movimiento contracultural norteamericano.

Con el n. 0 – que junto al n. 4 es el único caso de formato plegable, los demás fascículos son grapados convencionales – se inaugura también el rescate de los vanguardistas locales: se empieza con el “único futurista que he conocido”, según Borges, o sea Alfredo Mario Ferreiro: se reproducen cuatro poemas del autor de *El hombre que se tragó un autobús* (1927), citado erróneamente, quizá en un afán de exageración, dado que el título exacto recita “comió”. Esa revisión del propio canon literario sigue con la reproposición en el n. 5 de dos poesías del segundo libro de Ferreiro, *Se ruega no dar la mano* (1930) y, en el n. 8, de varios poemas del único libro de la “vanguardia histórica” uruguaya que emplea sistemática y masivamente elementos de poesía visual: *Aliverti Liquidada* (1932) firmado por un grupo de artistas y comediantes llamado Troupe Ateniense.<sup>8</sup> Curiosamente, tal vez por dificultades técnicas, no se reproducen las páginas visualmente más atrevidas. Ese “rescate de lo negado” reaparece dos números después, bajo la consigna “Homenaje”, con el n. 10 donde se hallan más poemas de *El hombre...*, dos poesías extraídas de *Palacio Salvo* (1927) de Juvenal Ortiz

---

<sup>8</sup> Otro texto extraído de *Aliverti Liquidada*, sin citar la fuente, publicado en el n. 9: se trata de *Consejos a las madres*, que Padín y socios firman Buen Pastor 1932 (mención que aparece en el libro original), mientras el autor es tal Salpicón.

Saralegui y otro de *Paracaídas* (1927) de Enrique Ricardo Garet. Es significativo que, a nivel crítico, sólo después de este “homenaje” se empieza a hablar sistemáticamente de un “futurismo uruguayo” citando conjuntamente esos tres libros, todos aparecidos el mismo año.

## 1.2 Los editoriales

Más allá de esta caparazón vanguardista estratificada a través de traducciones y rescates calculados, los “editoriales” que escriben “los hachepientos” tienen características típicamente rupturistas y marcan las evoluciones del proyecto editorial y vital que los acomunas: es necesario entonces ocuparnos de ellos, relevar los pasos más significativos y los cambios ocurridos durante los cuatro años de vida de *LHDP*. Ya en la primera entrega el grupo se presenta a través de una página no compartida con otros textos (la única dentro de un sistema de diagramación que juega mucho con los “sentidos” de lectura), revelando dos rasgos que se encontrarán a lo largo de su vida: humor, pero también cierta violencia de impronta “futurista”. Comienza así:

Empieza la experiencia 00.

Somos “experimentales” como toda juventud, “juventud”. Pero la nuestra no es una experiencia en blanco, ingenua, candorosa, etc. Partimos del asco, de mucho asco por muchas cosas: por nuestra América cansada de la explotación que aprende nuevas voces. Por la literatura, “literatura”. Por los escaladores de las pirámides. Por los que no tienen ese fervor que arrastran los ríos americanos y en especial el Río de la Plata. Por los etcéteras.

Evidente por una lado la resucitación de la idea de unir arte y vida: se habla de experiencia doble cero y no de una simple aventura editorial. La referencia a la juventud tiene una marca típica de los manifiestos futuristas: ya en la fundación, Marinetti habla de “jóvenes leones” y “jóvenes fuertes futuristas”.<sup>9</sup>

La misma carga “salvaje” de 1909 se advierte en la líneas siguientes:

También queremos ser avalancha, con amplitud, pero sin componendas.

Todo el que grite: “distinto”, será de los nuestros, porque aquí lo que fallan

---

<sup>9</sup> La invectiva marinettiana contra los pasadistas, “queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios” parece tener un eco en el “nos cansan los amanuenses a sueldo, devorados por fingidas seriedades, saltimbanquis de la poesía, profesores de adulteración de todo lo sano y espontáneo que el hombre pueda arrostrar” de los “hachepientos”.

son las estructuras, los esquemas de expresión, la basura. Ni los primeros, ni los últimos: simplemente, “los horribles trabajadores” de este momento, corrientes e insobornables.

El tono permanece amenazador y serio hasta el final, cuando aparece la firma: “El anciano buda”. El n. 1 está formado por una pequeña carpeta que alberga cuatro fascículos separados; el primero contiene el editorial. Se abre con una “aprobación de esta obra”, especie de falso visto-censura operado por el “muy H.P. maestro de la 7ª orden, examinador de revistas por el Reverendísimo y Serenísimo Inquisidor de estos Reinos Orientales” y sigue con tres partes separadas. En la primera, que retoma un aire serio, se explica que es necesario poner la cultura renovada al alcance de todos (“entre nosotros es realmente necesario crear una conmoción revolucionaria de todas las artes [...] no sólo a gran público sino también a poverío, a cinturón de la miseria de Montevideo y, por supuesto, al interior”). Con tono directamente político, cierra con un aviso en donde si por un lado se denuncia la obsolescencia de las letras, por el otro ya se advierte el miedo por el giro militar que la sociedad va tomando y se expresa la intolerancia hacia sectores de izquierda demasiado blandos en su críticas: “Señores, basta de frases endecasílabas, basta de trágicas miradas al vacío, basta de caminar rumbo al paso ganso, basta de jugar a los progresistas, basta del ‘five o’ clock tea’.<sup>10</sup> BASTA DE COMEDIAS”. Los “hachepientos”, en la segunda parte, reafirman puntos del editorial precedente, sobre todo subrayan la unidad de vida y expresión artística (“Cómo no ser contradictorio? Queremos ser siempre jóvenes, aspiramos a no madurar nunca para ser siempre sinceros, vitales. Aspiramos a crear y no a remendar creaciones ajenas... la vida es materia efervescente. Anquilosarse es morir”) – pero a la vez insertan una agenda de aglutinación social (“La cultura en este momento es un inmenso paralítico que espera al tratamiento antipoliomielítico que lo rehabilite para ser lo que siempre fue: unidad integradora de comunidades”) y una renovada furia combativa (“ATENCIÓN: estamos en pie de guerra... carabina a la espalda y catecismo en mano. Atrás, NI PARA TOMAR IMPULSO!”). La palingenesia parece ser una de las preocupaciones más grandes del grupo, tanto que el

---

<sup>10</sup> La intervención de Padín en el n. 0 tenía como título justamente “Melodrama a la hora del te”. Uno de los libros publicados por la revista es la colección de poesías de Horacio Buscaglia, *Mojos para la hora del te*.

supuesto autor del editorial precedente, “el anciano buda”, es acá declarado muerto, sin dramas sino casi eufóricamente. Aún más sugestiva la “NOTA IMPORTANTE” que cierra el fascículo, ya que contiene la descripción cómico- macabra de una especie de *performance* (por supuesto no realizada) que parece anticipar la poesía-acción y la actividad performática que será uno de los sellos de Padín:

Se comunica a los sr. Lectores del n.0 que en el correr de estos días se realizará un acto de desagravio a la Lengua Castellana. ... Adelantamos, a titulo de información, que la parte más importante de dicho suceso será la incineración de lo que queda de los restos del corrector de las planchas usadas en la impresión del numero citado. Su última frase: "tantas palabras y tan solo 17 falta y un brasilerismo", no nos conmovió. Es una cita de horror. No falte!

El editorial del n. 2/3, cuyo título es una cita del existencialista Albert Camus, “La verdadera generosidad con el porvenir consiste en dar todo al presente”, es una verdadero apelación a los lectores jóvenes, en un discurso siempre más abierto a la solidaridad y en contra del solipsismo, visto como el peor enemigo de todo tipo de avance: “Si se elude o deforma la responsabilidad en cualquier momento de la historia, las generaciones siguientes deberán afrontar una inestabilidad que los obligará a replegarse en su yo, sumisos y obedientes, ajenos a toda cosa que no sea la manifestación de sus insignificancias”. En lo que es un llamado a la acción sobre el presente, en un momento los firmantes (a esta altura sólo tres: Padín, Linares y Paz) llegan a hacer una especie de “autocrítica marxista”:

No hacer es una manera de obrar; la más canallesca. Nuestro hacer, lo reconocemos, aún no ha dado más sus frutos evidentes. No hemos cambiado nada. Pero promovemos conciencia de las responsabilidades que tocan a cada joven. Intentamos el cambio, que si bien aún no hemos logrado, incitarán a otros a seguir nuestro ejemplo.

Es interesante como repentinamente se cambia de tema: el editorial pasa de una acción general a la especificidad lingüística con una implicación, a través de la “riqueza” del castellano, del resto de Latinoamérica. Así sigue la cita precedente: “A experimentar, a buscar otra expresión, a revitalizar nuestro acerbo cultural para lograr que nuestra lengua, tan gloriosa a través de los tiempos, continúe siendo el bien cultural máspreciado que a la postre nos

una a todos los americanos.” Inevitable subrayar la disparidad de las propuestas y su eclecticismo.

La oda a la experimentación también presente (“experimentando nos ofrecemos [...] la perspectiva de abrirnos a la vida en toda su plenitud”) se concreta con el editorial del cuarto número: en lugar del él, el grupo publica una poesía de Brecht. El alemán cita a una parábola del Buda (figura que había abierto, aunque chistosamente, los editoriales “huevianos”) para hablar de los que “viendo acercarse las escuadrillas de bombarderos del capitalismo/ siguen aún preguntando cómo solucionaremos esto y lo otro/ y que le sucederá a sus trajes domingueros y a sus llenas/ alcancías tras una revolución” concluyendo que “a éstos poco podemos decirles”.

Al fin el enemigo, el capitalismo, es nombrado y la misión de “los hachepientos” es aclarada en el n. 6, con una nueva voluntad de salir del mero ámbito artístico para cambiar las cosas:

Hemos comprendido que, en la medida de nuestras fuerzas y posibilidades, sólo podíamos hacer lo que hicimos: despertar las conciencias a la vida.

En nuestras páginas hemos hecho hablar a todos aquellos que de una u otra manera han pretendido un cambio radical en nuestras desdentadas normas de vida. Pero también hemos comprendido que estas normas actuales están determinadas por otra cosa, que no es el arte precisamente. Y que allí está el núcleo del mal.

Significativamente la solución propuesta en este caso no es de lucha colectiva, sino de conducta personal: “Lo que importa, en todo orden de cosas, es la actitud frente al medio y fundamentalmente frente a nosotros mismos. En la medida en que cada uno se respete a sí mismo (como ser humano y maravilloso), así habrá de respetar la seguridad y el bienestar de todos”. Hasta aparece una autodescripción moralista: “nosotros (el hachepiento) anteponemos una actitud de limpieza general, que actúe como un dique de contención contra lo que se nos quiere imponer”.

Luego de una interrupción, los editoriales reaparecen más vibrantes que nunca: el entero n. 9 sale enteramente con “notas” anónimas, dando así el mayor espacio posible a las opiniones de los redactores. Bajo el nombre de *La vaca sagrada (los ex – huevos del plata)* se detona el humor empollado a lo largo de la publicación (en los números anteriores aparecía sobre todo bajo

forma de ridículas líneas anónimas que intercalaban los textos poéticos)<sup>11</sup>. La tapa contrapone a la imagen central de una actriz famosa (“soy Anita Eckberg y esta es mi revista: LA VACA SAGRADA”) un dibujo de la muerte con guadaña y la máxima (atribuida a Pompeyo por Plutarco) “navigare necesse est, vivere non necesse”, pero dada vuelta: “navigare non necesse, vivere necesse”. Se trata de una reapropiación de la frase que el comandante había dirigido a los marineros que no querían seguir sus ordenes, además de ser un dicho usado por Benito Mussolini. Aparece también en el lado superior izquierdo una “franja” verde, para señalar censura (y quizá luto por el deceso de la revista). La primera página hospeda un manifiesto – todo en clave vacuna – firmado por un cierto “camaleón mamá”: se parodia a la vaca y por ende uno de los ingredientes dietéticos y culturales más sólido de la uruguayez: la vaca (implícitamente el campo, el gauchismo, etc.). Así comienza: “PASTURAS! Por fin desalojamos a ese sector extremista de los avícolas! Al fin la juventud vacuna del país tendrá un portavoz a sus inquietudes más sanas, más pasteurizadas, más progresistas, más jugosas!” El enfrentamiento entre los hachepientos y los sectores conservadores del Uruguay o “falsamente” progresistas de las letras nacionales se hace más directo aún en la nota “Al encuentro de 100 nuevos enemigos”, donde el grupo en (falso) acuerdo con sus detractores afirma:

Instituciones públicas (especialmente el Consejo del Niño, Consejo de la Enseñanza Primaria, Secundaria, Ministerio de Cultura, etc.) y privadas como A.N.D.E.B.U., Club de los Leones, O.R.P.A.D.E., “PEN CLUB URUGUAYO”, S.E.U., etc., portavoces todas ellas del sentido común, podrán manifestar su satisfacción – junto a nos – de que los hachepientos quedaron con el culo al aire.

Siguen las señalizaciones de críticas a *Los Huevos* por parte de dos periódicos, cuyos nombres son cambiados por burlarse sonoramente de su solemnidad: *Inercia* (en realidad *Marcha*, directa en aquel momento por Ángel Rama) y *Descanso* (en realidad *Hechos*, directa por Zelmar Michelini). Otras

---

<sup>11</sup> En el n. 7, por ejemplo, publicado en letras minúsculas y en una lengua oportunamente deformada, cabeza abajo se lee: “en la esquina de 8 diubre y centeriano un señor sube a un 103, paga su boleto y atisba en el fondo del bondy un asiento vacío junto a una chica sentada del lado de la ventadrilla. cuando va a sentarse la joven dice: ‘Ojo los huevos!’ a la vez que señala un paquete que tiene junto a sí, el señor intrigado le pregunta entonces: ‘¿Son, acaso, Los Huevos del Plata?’. y la joven, con una sonrisa, le responde: ‘No, son alflirt-leres’.



bromas exquisitamente literarias se hallan en *La Vaca Sagrada*: un falso texto de José Enrique Rodó (*La cordillera de crema*), otro de Rubén Darío y en la parte central de la revista un “poema del autor nacional Plagio Fernández”, *Busque las semejanzas*: el texto, feroz parodia de la temática de la soledad, es la reescritura de versos tomados de notorios escritores de la época.<sup>12</sup> El gusto de la paradoja se traduce también en la institución de un “‘concurso de Deméritos’ abierto a todos” en donde los “‘distinguidos con le galardón deberán abonar sumas de dinero a la VACA SAGRADA” recordando también que “la no presentación de aspirantes no obstará para que el Tribunal proceda a juzgar a aquellos autores de obras que considere dignos de distinciones mencionadas”.<sup>13</sup> Sin embargo, la pieza más llamativa, mirada retrospectivamente, es *Golpe en Mongo*. Hay que recordar que la revista sale en el setiembre de 1967 en un clima duramente autoritario y a la vigilia del gobierno de Jorge Pacheco Areco, cuya gestión decretó la cesación de las garantías individuales y favoreció la instauración de la dictadura militar (seis años más tarde). Aquí “los hachepientos” fingen ser un grupo de componentes de aquella “izquierdina esnóbica” (así habían caracterizado los intelectuales comprometidos uruguayos en el n. 7) que escribe, falsamente preocupado, al director de *LHDP*:

Los que subscriben, intelectuales uruguayos, convencidos del demoledor efecto que a la distancia tienen el grito o la palabra, ante el golpe militar en la República del Mongo, que está ocasionando el encarcelamiento de numerosos intelectuales como nosotros, artistas y público en general, así como la supresión generalizada de las libertades cívicas, declaran su repudio total a tales medidas manifestando su más enérgica protesta y advirtiendo al nuevo gobierno de Mongo que se ande con cuidado con sus métodos de fuerza que repugnan a la conciencia civilizada universal. Asimismo, ante la promiscuidad de golpes militares y ante el tiempo infame que se pierde preparando estas declaraciones, ruegan al Sr. Director de esa

---

<sup>12</sup> Uno de ellos es indudablemente Idea Vilariño que a esa altura tenía varias poesías editadas con ese tema, por ejemplo *Sola* (1939), *Está solo, lejano* (1944) y *Se está solo* (1953).

<sup>13</sup> En entregas anteriores la revista había albergado, en la misma página, llamados de concursos verdaderos, cosa que debió originar un choc aún mayor en el lector habitual: en el n. 2/3 se trataba de un concurso “interno” que condujo a la publicación del libro *Con el tiempo justo* de J. Amengual Icart en la colección “La cáscara del huevo”; en el n. 8 el “Concurso Casa de Las Américas 1968”.

publicación que, cuando suceda otro, haga las sustituciones de nombre y fecha correspondiente.

El n. 10 se abre con el editorial *Hachepiencias 2*, que reitera los ataques a la intelectualidad dormida del país, aunque en términos más duros, hablando además abiertamente de régimen: así 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.” Mientras el lenguaje empleado se acerca cada vez más a la jerga política, el discurso de fondo no cambia demasiado, así por ejemplo se resume la misión de la revista, como hecho en precedencia: “Al huevo le basta por ahora con remover el avispero y meter el dedo en la llaga a todo lo que duerme el sueño de las cosas hechas, perfectas, justas y bellas.”

El n. 12 del octubre de 1968, la página inicial que solía presentar el editorial está ocupada por la mitad por un aviso, en estilo fúnebre (con franja negra), donde se lee: “Gloria a los combatientes LIBER ARCE, SUSANA PINTOS, HUGO DE LO SANTOS”. Frente a la radicalización del enfrentamiento obrero-estudiantil vs. militar y a los trágicos sucesos de los meses anterior (la represión policial había matado a Arce el 14 de agosto y a 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. La revista está dedicada a la figura de Lautréamont, cuya obra ha significado “un nuevo eslabón en la lucha del hombre contra el orden y lo establecido.” *LHDP* que salen en el marzo de 1969 celebran, con entusiasmo, el 10º aniversario de la Revolución cubana a través de tres páginas que antologizan a siete poetas cubanos, además de alardear en la primera página la más clásica de las fotos de Che Guevara. Por un lado la revista acusa con vehemencia el imperialismo norteamericano (reo, 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

en vista de la construcción de un socialismo de estilo castrista,<sup>14</sup> por el otro llena todas sus hojas de eslóganes de la insurgencia del mayo 68 en Francia (“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 posiciones difícilmente compatibles. La última entrega de la revista, el n. 14, se concluye, conscientemente, con una *Última hachepiencía* 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 claves en la actividades futuras de Padín. *LHDP* cierra por un lado por una especie de urgencia política,<sup>15</sup> por el otro a raíz del interés siempre más fuerte de Padín hacia formas experimentales de “nueva poesía”, contrariada por otros componentes de la revista.<sup>16</sup>

### 1.3 Los contenidos poéticos

Pese a las repetidas invocaciones “a experimentar, a buscar otra expresión, a revitalizar nuestro acerbo cultural” (n. 2/3), a nivel textual, y bajo una mirada de corte vanguardista y rupturista, *LHDP* no publicaron literatura avocada a cambio formales importantes. Prácticamente todos los poetas que aparecen en sus páginas no se atreven más que a usar un consolidado verso libre y en

---

<sup>14</sup> “El [...] imperialismo al cual respondemos con nuestra solidaridad al pueblo cubano en esta hora de alegría y construcción del socialismo para ellos y de lucha para nosotros”.

<sup>15</sup> Así resume Vania Markarian la situación en 1969: “[los hachepientos] sentían que su literatura se había convertido en una jaula para su afán revolucionario. Decidieron, por lo tanto, cerrar la revista con un llamado a emprender acciones más radicales contra el régimen: ‘Para crear un mundo hay que destruir un mundo’ [como escrito en la tapa de la última entrega]. ‘¿Qué haremos sino integramos a la lucha y liberarnos a cualquier precio?’, preguntaba su último editorial.” (Markarian 71)

<sup>16</sup> “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 interesaban estas prácticas.” (Davis Nogueira 195)

algunos casos, como Linares, hasta no se nota gran distancia de temáticas y soluciones de las practicadas por los poetas del '45.<sup>17</sup> El tono de algunos de los poetas “fijos”, Padín, Néstor Curbelo, Horacio Buscaglia, Héctor Paz, retienen cierta rabia ya expresada en los editoriales con una versificación y campos semánticos que recuerdan la poesía de Ginsberg, Ferlinghetti y otros *beat*.<sup>18</sup> Sin embargo, hay que destacar que la revista albergó los primeros escritos de autores totalmente desconocidos en la época que luego se convirtieron en figuras claves de la cultura uruguaya: es el caso de Roberto Echavarren, que publica un poema sin título en el n. 10; de Cristina Peri Rossi de quien en el último fascículo aparece la poesía *A mi tía Elena*; de Mario Levrero que no sólo está presente con un breve cuento en *LHDP* final, sino que publica el cuento largo *Gelatina* en la colección “La cáscara del huevo” en 1968.<sup>19</sup>

Dos estrategias adoptadas por “los hachepientos” y que entran sin duda en el abanico de tácticas de disrupción de la común comunicación literaria son el “uso” sistemático de errores ortográficos, sobre todo de nombres<sup>20</sup> y la inclusión, ya mencionada, de pequeñas líneas, que vagan por las páginas de algunos números (6, 7, 11, 13), a menudo referidas de una manera u otra al “huevo” o abiertamente políticas.<sup>21</sup>

#### 1.4. Las relaciones externas

Aunque la red de comunicación que se conformará entre Padín y poetas y artistas extranjeros a partir de 1970 no es comparable – por alcance y duración – a las fugaces relaciones que hubo entre *LHDP* y otros grupos de

---

<sup>17</sup> Confrontar los versos melancólicos de *Ahora* de Linares: “[...] Ahora corremos al vacío/Ahora ya no hay besos./ Sí antes y después./ Ahora la historia queda/ perdida en los caminos./ Ahora el mundo se abandona/ en otras manos./ Ahora,/ ya no hay nada que vivir” (n. 2/3).

<sup>18</sup> Véase por ejemplo *2 de 4 par 6 en par 8* de Paz: “Hoy Viet-Nam duele como una muela podrida./ O como dos./ Su cielo tiene un zumbido que no es de abejas trabajando./ Son motores aviones de guerra bombarderos. Son Aviones /[...]” (n. 4).

<sup>19</sup> La *plquette* ha tenido una reciente re-edición facsimilar de tiraje limitado (Montevideo: Ediciones Irrupciones, 2010) con gran éxito comercial.

<sup>20</sup> Por ejemplo el Marques de Sade viene alterado en Marquez y Paul McCartney en Mc Kartney.

<sup>21</sup> Ejemplos de las primeras: “no hay nada más inmerso en la realidad que un huevo, un grado de más o de menos decide su destino”, “cada huevo es único e irrepetible” (n. 6); de las segundas: “Amordazaron a un sector de la opinión pública del país: ¿Habrán sido los Tupamaros?” (n. 7), “El Che no ha muerto” (n. 11)

jóvenes “vanguardistas” sudamericanos, es crucial analizar con quién y cómo se dieron dichas correspondencias. El primer contacto, sin seguimientos, fue con los nadaistas colombianos,<sup>22</sup> grupo de matriz existencialista, con evidentes influencias de los *beats*: en el n. 4 aparece una nota sobre el movimiento firmada por Enrique Paris, una especie de apostilla biográfica (*Mi vida*) y una poesía (*Los nadaistas*) de su “líder carismático” Arango. Aproximadamente un año después sale, en el n. 7, el manifiesto de un grupo de poetas y artistas brasilero, *Maldoror*, encabezado por Claudio Jorge Willer, con la participación además de dos integrantes del otro grupo neovanguardista del momento, Juan Calzadilla y Edmundo Aray del venezolano “Techo de la Ballena” (activo desde 1961).

Como bien subraya el texto “por todos los puntos comunes que el siguiente manifiesto posee en nuestra realidad y particularmente en lo referido al medio cultural, es que los Huevos del Plata lo publican con manifiesta satisfacción al comprobar que no están solos en su lucha por el cambio de estructuras y por el cambio de sensibilidad que no [sic] libere de ataduras de derechas y de izquierdas que crimosamente nos [sic] presentan como únicas posibilidades.

Efectivamente las dos páginas, por tono y contenido, recuerdan mucho los editoriales de *LHDP*. El mismo número incluye una entrevista a Miguel Grinberg (*Somos Fugaces pero Inconmensurables*), fundador de la revista argentina *Eco Contemporáneo* (es Grinberg además que traduce e introduce a Bob Dylan, pocas páginas antes). La entrevista contiene datos interesantes sobre la cuestión del relacionamiento entre intelectuales *off* de la época. Primero Grinberg explica que empezó la revista en 1961 “después de un viaje a Brasil, donde descubrí una actividad cultural que ninguna publicación argentina documentaba. Igual cosa sucedía con numerosos escritores norteamericanos [...] y con la de los poetas nadaistas en Colombia”. Luego de haber detallado que *Eco* nació “para registrar la existencia de esos rebeldes”, subraya como “actualmente hay toda una red subterránea de publicaciones apuntadas a consolidar una solidaridad real entre creadores que no se venden al dinero de los mercaderes de la cultura o al dogma estéril

---

<sup>22</sup> El grupo se había formado en 1958 en Medellín gracias al impulso de Gonzalo Arango y contó con la participación, entre otros, de Jaime Jaramillo Escobar, Eduardo Escobar y Fanny Buitrago.

de los pseudo-revolucionarios”. Es evidente que *LHDP*, a esta altura ya forman parte de la red. De hecho, fue el mismo Grinberg el conector entre Padín y Elvio Gandolfo, que codirigía, junto a su padre Francisco, la revista literaria rosarina, con ribetes experimentales, *El Lagrimal Trifurca*.<sup>23</sup> Los objetivos de las dos revistas eran similares:

[...] Entre las dos revistas había amplitud en cuanto a la gente que incorporaban y un apartamiento de ciertos modelos. En ninguna de las dos revistas había una declaración de principios, pero se inclinaban por la difusión de materiales que no salían en ninguna otra parte y que en cierta manera eran marginales [...]. Difundían corrientes poéticas que en ningún otro sitio tenían donde hacer pié. (Gandolfo)

El lazo entre Padín y Gandolfo progresó en 1969: el n. 13 de la revista publica no sólo a padre e hijo (una poesía cada uno)<sup>24</sup> sino también versos de Eduardo D’Anna y Sammy Wolpin, integrantes de la redacción del *Lagrimal*.<sup>25</sup> Este tipo de intercambios probablemente llevó a que dos poetas cubanos que formaban parte de la redacción de *El Caimán Barbudo* abrieran el mismo número.<sup>26</sup> No cabe duda de que ya en la segunda mitad de los ’60, las correspondencias y el intercambio de notas y obras entre revistas era un disparador necesario para desarrollar ideas renovadoras en el ámbito estético. Como rememora bien Gandolfo:

La vinculación que existía entre *El Lágrimal Trifurca* y *Los Huevos del Plata*, formó parte de una época donde las revistas literarias se conectaban mucho. Inclusive a veces se daba el fenómeno de que una revista se conocía menos en el propio país donde se editaba [...] que en el resto de América. Por ahí te conocían más en Costa Rica que en Buenos Aires. [...] La correspondencia

---

<sup>23</sup> Así lo cuenta el mismo Elvio Gandolfo: “Con Clemente nos habíamos empezado a escribir a través de un común amigo que era Miguel Grinberg y de Sammy Wolpin.” (Gandolfo). Grinberg volverá a publicar en el número final de *LHDP* una poesía llamada *Némesis*.

<sup>24</sup> Francisco Gandolfo publicará también una poesía visual, *Rombo del fauno preso*, en el primer número de *Ovum 10*.

<sup>25</sup> Samuel Wolpin, poeta y orientalista, publicó un libro de poemas con la editorial de *LHDP*, *Explicaciones bicicleta arriba*, última entrega de la serie “La cáscara del Huevo”. El encuentro además cambia el rumbo del escritor argentino: Gandolfo, que reside desde décadas en Montevideo, recuerda que “Padín fue un poco el culpable de que yo terminara viviendo en Uruguay, pues me invitó un verano a venir”. (Gandolfo).

<sup>26</sup> La revista es mencionada, entre las más cercanas a *LHDP*, por el mismo Padín: “Esto que estábamos impulsando en el Uruguay era un movimiento que tuvo su desarrollo de manera coincidente en otros muchos países de América Latina a partir de diversas iniciativas editoriales. En México, por ejemplo, estaba *El Corno Emplumado*; en Cuba, *El Caimán Barbudo*; en Venezuela, *El Techo de la Ballena* y *La Pata de Palo*; en Argentina, Edgardo Vigo editó *W.C.*, *Diagonal Cero* y *Hexágono 71*; en Chile, Guillermo Deisler publicó los libros de Ediciones Mimbres. También en Argentina, en la ciudad de Rosario, se publicó *El Lagrimal Trifurca*.” (Davis Nogueira 194).

formaba parte de un clima general que había entre las publicaciones que se dio en la última mitad de la década del '70. Ese fenómeno se vino abajo cuando sobrevino la tanda de dictaduras.

### **1.5 La apertura a las nuevas experimentaciones lingüísticas**

La entrada de las primeras partículas de renovación formal radical en los experimentos poéticos propuestos por *LHDP* se pueden hallar en el n. 11 que abre con una importante nota de 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*. Aquel n. 20 de marzo de 1966 apuntaba 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 la arquitectura”, pero no en la poesía que se había quedado “en un estancamiento de posiciones comunes” que resultaban en “libros románticos y sociólogos del metro” que “cantaban con fuerza ‘surrealista’ las cosas comunes que por repetición se tornan baladías”. Según Vigo el desafío está todo, así como se produce una “plástica con sonidos, [...] una música con formas plásticas” en proyectarse hacia una “poesía para ver y otra para oír”. Luego de haber explicado las intervenciones de algunos poetas al n. 20 de *Diagonal Cero* y de haber informado sobre sus progresos, el argentino recalca quizá el componente de mayor potencialidad político-formal de estas nuevas versificaciones: como otros tipos de arte, también la poesía no está más “únicamente en la utilización del membrete que se antepone o informa de una técnica. Esencialmente lo del observador”. Es ahí que se acerca “posiblemente a la mejor posibilidad de esta poesía de vanguardia. La PARTICIPACIÓN del observador [...] está tomando cuerpo en poesía.” Vigo ejemplifica dicho recurso explicando cómo funcionan su *Poemas matemáticos barrocos* de 1967 – fruto de intercambios de hojas agujereadas de colores – donde “el observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar

de distintas formas las hojas”. No sólo, para Vigo, el lector es agente de la obras, sino también la realidad física (en este caso la luz) agregan elementos al acto de fruición de la obra: “Aceptando incluso una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas”. 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* añaden unos ejemplos: poemas visuales de Luxan Gutiérrez, Ginzburg y un *P(op) Matemático* (unión de Op, Pop y poesía) del mismo Vigo que ya habían aparecido en *Diagonal Cero*. Son las primeras obras verbo-visuales que se publican en Uruguay luego de los años 30.<sup>27</sup> Exactamente un año después, la revista difunde otras voces de las corrientes más avanzadas en términos formalistas de experimentación literaria: de las 24 páginas que componen el fascículo, 13 están dedicadas al mismo tema, también mezclando teorías y prácticas. El grupo esta vez es francés, de la revista *Approches* (4 números entre 1966 y 1969), codirigida por Julien Blaine y Jean-François Bory. Del primero aparece *Para comenzar con el semiotismo* (fundamentalmente la agregación de signos “otros” a los alfabéticos comunes), del segundo *Indefinición del espacialismo* (“grafía en movimiento que va a situarse del mismo lado que la realidad, en la medida en que la realidad es una grafía, que sólo una grafía podría traducir, hacer aparecer y continuar”). Hay también una nota larga sobre *Espacialismo y Poesía concreta* de Pierre Garnier, además de obras visuales de los tres, más otras de Else Garnier, Jochen Gerz y Jean-Claude Moineau. Es altamente probable que el contacto con Blaine y compañeros se haya dado a través de Vigo, que en el n. 21 de 1967 *Diagonal Cero* había publicado un escrito de Blaine<sup>28</sup> y otro de Bory y desde el número sucesivo empieza a hacer “propaganda” a *LHDP* (en la página para revistas “gemelas” bajo el titular “apoye, suscríbese y difunda a:”). Es importante también señalar en el mismo número las poesías concretas del brasilero Hugo Mund Jr. y del Italiano Carlo Alberto

---

<sup>27</sup> Una excepción podría ser considerado el libro *Estructuras* del pintor Ernesto Cristiani, impreso en 1960, constituido de una alternancia de hojas blancas y otras con palabras solas o grupos de palabras reducidísimos.

<sup>28</sup> Con el título *Para empezar con la semiótica* se trata de una versión más larga del artículo que aparecerá en *LHDP* dos años más tarde.



Sitta (primeros de una larga serie de verbovisualistas brasileños e italianos que colaborarán con *Ovum 10*). Si bien el número conclusivo de *LHDP* no se destaca por la presencia de intervenciones de “nueva poesía”, hay que enfatizar cómo fue armada la encuadernación final de esta aventura editorial. 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. Por el otro lado Padín deja la última “palabra” de *LHDP* a la plena experimentación de la “Nueva Poesía”.<sup>29</sup> Su actividad en el fatídico 1969 y sus sucesivas publicaciones corroborarán esta sutil “afirmación” final.

## 2. OVUM 10

Entre mediados y finales de 1969, antes de que saliera su nueva revista, Padín ya había producido eventos y obras capitales en el contexto de la “Nueva Poesía” latinoamericana. En julio, del 8 al 13, organiza en la Galería U (dirigida por el marchand Enrique Gómez, que siempre apoyó el movimiento) una *Exposición internacional de la nueva poesía*, que tiene como modelo la parecida *Expo/Internacional de Novísima Poesía* que Vigo había organizado en el Instituto Di Tella de Buenos Aires unos meses antes y a la cual Padín había participado (aunque no aparezca en el catálogo). Muchos países son representados y aún más lo serán el mes siguiente, del 12 al 22 de agosto, cuando organiza *Liberarse-Exposición*. 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

---

<sup>29</sup> Hay 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.

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 la acción social directa empieza a tener en el arte padiniano. Además, el título juega con el nombre de Liber Arce, el estudiante asesinado un año antes por los militares, acá homenajeado y que ya había sido saludado como “combatiente” en las páginas de *LHDP*. Así, de hecho, escribe Padín en el primero *Ovum 10* (*O10*): “la misma liberación para que [Arce] luchaba a nivel de la actividad política la procura la nueva poesía a nivel de la actividad artística”. En setiembre empieza a circular una carpeta de Padín, *5 poemas visuales*, que contiene cinco postales de sus primeras experimentaciones concretistas y en octubre da a luz un trabajo conjunto *Ponto/Ovum 10* que es el fruto de una las relaciones cosechadas por Padín con un grupo de poetas brasileiros.

## 2.1 *Poema/Proceso de Ponto/Ovum*

Esa publicación surgió entonces gracias al encuentro entre Padín y los De Sá, Dias-Pino y otros del grupo *Poema/proceso* y resulta crucial para el desarrollo de su futura actividad artística:

Los conocí en la exposición que organizó Edgardo Vigo en el Instituto Di Tella en 1969, donde el grupo *poema/processo* participó. Álvaro de Sá y Neide de Sá, integrantes del grupo, viajaron hasta Buenos Aires y, de regreso a río de Janeiro, pasaron por Montevideo y visitaron mi casa. Nos la pasamos hablando de poesía experimental. También me trajeron mucho material que fui mostrando en distintas exposiciones. Ese contacto con Álvaro y Neide fue fundamental; a partir de ese intercambio decidí encarar el nuevo proyecto de *OVUM 10*. También a partir de este contacto realizamos una publicación conjunta *Ponto-OVUM 10*, donde diseñé la tapa con un poema visual mío, un nuevo homenaje a Liber Arce, ya que en ese momento estaba trabajando en la muestra. En la contratapa incluimos una nota de Wladimir Dias-Pino acerca del *poema/processo*.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> En un mail reciente (05/04/2011) Padín me escribe que “la edición conjunta se editó luego de mi encuentro con Wladimir Dias Pino en Buenos Aires, en 1971...estábamos allí invitados al Congreso de Poesía que había organizado Vigo en el CAYC de Buenos Aires, financiado por Jorge Glusberg”, lo cual postergaría de dos años la publicación. Sin embargo, ya en el segundo número de *O10*, marzo 1970, aparece listada entre las “actividades” la publicación de *Ponto/Ovum 10* con fecha octubre 1969.

La nota explicativa de Dias-Pino aclara la naturaleza ya “post-concreta” de ese tipo de poemas: cada elemento empleado (no solamente lo verbal) es “afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede, y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, donde todos los elementos se integran estáticamente. [...] El movimiento o la participación creadora es lo que lleva la estructura (matriz) a la condición de proceso”. El intento es claramente liberatorio y aspira a una suerte de autosuperación permanente, inestabilidad, intervención de la realidad en la consumición del producto cultural: “Poema/proceso: la conciencia delante de nuevos lenguajes, creándolos, manejándolos dinámicamente y fundando posibilidades creativas”. La carpeta contiene cuatro fascículos: 1) la obra *Brasil meia-meia* de 1966 de Dias-Pino, serie de collages de recortes de prensa, cuyo material ha sido recolectado durante un año y montados de manera que “la señal deja de ser pasiva o inmóvil para actuar como elemento transmisor de nuevos órdenes”. 2) poemas/proceso de varios autores.<sup>31</sup> 3) la obra *Alfabismo* de 1967 de Álvaro de Sá, compuesta en su mayoría por combinaciones de pequeñas figuras geométricas, pero sin palabras. 4) la obra (probablemente) llamada *1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12* de Neide Dias de Sá, compleja diagramación de símbolos, imágenes y palabras cargadas simbólicamente dado el estado dictatorial en que se hallaba Brasil (“resistencia”, “miedo”, “muerto”, pero también “solidaridad”, “amor”, “futuro”, etc.).

## **2.2. *Ovum 10* y “La nueva poesía”**

Luego de tantas actividades y un mes después de la “muerte” de *LHDP*, Padín sale con su primera “criatura” periódica enteramente experimental, *O10*. El nombre por un lado alude a una continuidad con la revista precedente – refiriéndose al carácter anticonvencional de su postura – 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

---

<sup>31</sup> Todas las páginas de este fascículo (que incluyen obras de Alderico Leandro, Sebastião Carvalho, Joaquim Branco, José Albudio, Ariel Tacla, P. J. Ribeiro, Falves Silva), más la nota de Dias-Pino de la contratapa, constituirán la casi totalidad del n. 7 de *O10*.

como una sola palabra latina había sido el nombre de la revista-incubadora de varios escritores del '45, *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). Ovum ya no es una sofisticada cita epicúrea, sino un “humilde” sustantivo alimenticio. El número “10”, como en otras vanguardias históricas, ya habla de su fin: se prevén solo 10 salidas (y la promesa se mantendrá).

En la primera entrega, fechada diciembre de 1969, Padín por primera vez escribe una pieza teórica, *La nueva poesía*. Esta se compone de tres partes (el segundo capítulo sale en el n. 4 y el tercero en el n. 6) y será el único producto puramente teórico de Padín hasta su encarcelación. El principio, en estilo marinettiano- artaudiano (una famosa cita del francés, “toda la literatura es basura”, ya había aparecido en *LHDP*) mantiene toda la irreverencia de los editoriales de la precedente revista:

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bimetraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación, las estrofas unitivas, los grupos semánticas 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. Acá se vislumbra el primer paso de una siempre más radical salida del puro ámbito literario hacia un arte participativo:

Ahora ambos el productor y consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material poético. La antigua relación poética lector/oyente desaparece en virtud de que el proceso emocional o transmisor de

informaciones o vocero de inquietudes sociales o metafísicas o de localización de la poesía pertenecen a ambos y ambos son responsables de la realización total del acto poético. La poesía creándose al mismo tiempo que se actualiza, al mismo nivel de la acción y no por delante como vaticinaba Rimbaud. Ambos asumiendo su responsabilidad frente a la poesía y frente a la realidad.

El quiebre con su poesía anterior es total<sup>32</sup> y la armonía con la teorías de Vigo es evidente: el mismo año salió un escrito del argentino (en el n. 3 de revista platense *Ritmo*) donde se proclamaba similarmente “no más ‘representación’ sino ‘presentación’. No más ‘contemplación’ sino ‘acción’”, esencia de su célebre “poesía a realizar”. El llamado de la poesía, para Padín, es totalizador y no más vinculado solamente al aspecto libresco: “Ahora la poesía nos obligará, por su específica condición de objeto al ejercicio de la libertad y a la elección, sin tapujos, de las actitudes frente a ella y frente al resto de la realidad que integra y, por último, a jugarse integralmente en la elección. [...] A todos concierne, todos somos creadores”. En la segunda parte, sintomáticamente, vuelve el característico *mea culpa*, ya encontrado en *LHDP*, acá con toda probabilidad debido a una sensación de despegamiento entre las prácticas poéticas y la política y la asfíctica sensación de no poder salir de la red capitalista, pese a los esfuerzos. El análisis de la situación es lúcido:

El capital no sólo enfrenta al hombre con sus semejantes en beneficio de su expansión sino que aliena todo lo relacionado con él mismo: sus bienes culturales, su propia vida. [...] Los medio de comunicación masiva han sido cuidadosamente preparados para cumplir esa función. Cuánto más se ocupe el hombre en la **reflexión** menos se ocupará del objeto que se ubique frente al **espejo**. 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.

Las repercusiones de tal situación han sido inevitables también en las nuevas prácticas:

---

<sup>32</sup> En 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 (anagramas, aliteraciones, etc.) sigue siendo informado por una matriz “surrealista”. Interesante notar que el Rimbaud ahora repudiado había “abierto” en el n. 1 de *LHDP* la galería de los autores del pasado inspiradores de la revista.

La “nueva poesía” que ostensiblemente se ha enfrentado a la poesía de expresión no ha escapado al vicio de los “ismos anteriores”. En definitiva, salvo las novísimas tendencias, se ha desarrollado en el ámbito de la representatividad ya sea desde posiciones académicas y oficialistas, ya sea desde posiciones antiacadémicas o paralelas o contraculturales o marginales, etc. [...] Todas sus vertientes [...] se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacado por la industria cultural: el libro, la exposición, el concierto, el happening, la revista, la audición, etc. han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar.

Padín admite naturalmente las diferencias que la “nueva poesía” posee cuando es comparada con las formas tradicionales, ya que “supera algunas actitudes formalistas de la poesía de expresión, aplicando y desarrollando una *praxis* de elementos autoinformativos, esto es, una práctica informativa del lenguaje sobre sí mismo como primer paso hacia el descubrimiento y desenvolvimiento de nuevas formas de información fuera de la estrecha posibilidad de los signos”. Se trata de la “indudable influencia, cualitativa aun, en la consecución [sic] de un arte inédito, un arte que escape al **ars celare artem**, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos, que sea sólo vida y no **obras que dicen y no hacen**”. Mencionando una vez más la “libertad del mono para hacer piruetas en la jaula” – imagen de Che Guevara ya citada en *LHDP* – Padín concluye que

tomar conciencia de esa inservible libertad creativa cuyo ejercicio sólo asegura la frustración o la afirmación de sobrestimaciones individuales y el falso espejismo de la “sacrificada” labor social en el caso de que las piruetas pretendan la modificación de la realidad o “noble” labor artística si el propósito es exclusivamente estético y formal, parece ser el primer paso conducente a la destrucción de la jaula.

En el acotado espacio de espera antes de que “los cambios infraestructurales” modifiquen “esta situación” a las “nuevas generaciones” queda sólo “el trabajo productivo-creador” de imponer un “arte impredecible”. La tarea de *O10*, o sea de Padín, parece entonces dedicarse a una experimentación (y propagación de otros experimentadores) sin límites, dentro y fuera de las páginas del periódico. Eso se confirma con la tercera entrega del ensayo sobre la “nueva poesía”. Se trata sencillamente de definiciones de las *praxes* que *O10* promulga, puesta en un orden de empatía

creciente, ya que Padín ha ejercido las cuatro, pero en ese momento (marzo de 1971) se está dirigiendo hacia una poesía performática: POESIA CONCRETA (“no el mensaje expresivo, hedonístico, sino ‘el objeto en y por sí mismo’, no un intermediador de objetos exteriores o un descriptor de experiencias subjetivas. [...] Se mantiene inalterable el mecanismo de creación y el de consumo, que sigue siendo expectante. La participación se reduce a ‘saber ver y abrir estructuras’ para la interpretación”); POESIA VISUAL (“el paso formal luego del concretismo [...] La revuelta no contra el lenguaje en sí, sino del lenguaje enajenado por el sistema de explotación capitalista. [...] lo formal por el contenido expreso [...] y lo espacial por lo espacio-temporal [...] Se mantiene incólume el resto de los mecanismos que intervienen en la creación”); POEMA DE PROCESO (“el proceso por encima de la estructura, pero sirviéndose de ella en cuanto su vehículo.[...] Un continuo que porta nuevas informaciones ajenas al proyecto, según la versión creativa del consumidor.[...] Creaciones de nuevas vías informacionales.[...] Se altera el producto y el mecanismo de consumo”); POESIA A REALIZAR (“Ya no sólo el consumidor crea activamente en base al proyecto sino que no lo hace individualmente [...], lo hace colectivamente. [...] La modificación esencial sobre el ‘modus operandi’, el modo de producción”). Padín parece haber elegido su forma artística privilegiada, aunque admita en su revista todo tipo de “nueva poesía”: su largo ensayo teórico cierra, simbólicamente, con dos proyectos de “poesía a realizar” – una suya (*La poesía debe ser hecha por todos*) y otra de Vigo (*Poema demagógico*) –, ulterior avance con respecto al “poema/proceso”, o sea una “poesía devuelta a la realidad, al ámbito de contradicciones superestructurales que reconoce como básica a la contradicción entre el modo de producción capitalista y el modo de producción socialista, [...] la creación colectiva que devolverá al arte sus valores humanísticos”.

### **2.3 Acciones**

Esta huída de la poesía publicada (parcial, dado que *O10* continuaba a hospedar poemas e intervenciones críticas de autores latinoamericanos y europeos) hacia la pura acción se había concretado por primera vez tres

meses antes de que saliera, en forma escrita, como conclusión del O10 n. 7 apenas mencionado. Durante la “Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia”, que Ovum organiza en Montevideo junto a la Fundación de Cultura Universitaria, nuevamente, en el hall de la Universidad, Padín realiza la acción, con ecos lautreamontianos, de *La poesía debe ser hecha por todos*. El 30 setiembre de 1970 invita al público a “jugar” con papeletas blancas y coloreadas, donde los espectadores escriben verbos infinitivos de acciones que quisieran practicar en el momento, logrando cada uno, al final, tener “la pauta de su inquietud a nivel colectivo y la concreción plástica del poema que ha contribuido, junto a otros, a crear”. Casi simultáneamente a la co-organización – junto a Vigo y a Elena Pelli y auspiciado por el crítico Jorge Glusberg en “su” Centro de Arte y Comunicación CAYC de Buenos Aires – de la *Expo/Internacional de proposiciones a realizar*<sup>33</sup> Padín difunde cuatro manifiestos sobre su “Poesía Inobjetal”, radicalización en cierta medida del Poema/proceso y de la “poesía a realizar”. El primero contiene un dibujo en estilo “infantil” que representa, un poco a la Courbet, una entropiada femenina abierta con el siguiente texto como “leyenda”: “Métale el dedo o lo que quiera... y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. No de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad.” La tensión entre la alusión sexual y la imposibilidad de acción ambos a nivel real y simbólico, explicita la urgencia padiniana (pero también de otros intelectuales de la época) de salir del papel. El segundo es “una hoja impresa, plegada en cuatro y engrampada a otra que decía prohibido”: una vez “rota” se podía leer “Si Ud. lee esta nota, ha comprendido: que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción”. Más abajo Padín explicita cuál es la función de su invención: el “ARTE INOBJETAL propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad como lo

---

<sup>33</sup> Durante la manifestación artística Padín realiza su segunda *performance*, *Apoye su mano...* – el público tiene que dibujar el contorno de su mano en un gran panel – cuyo objetivo era “ofrecer al receptor la posibilidad de alterar el mensaje a través de su participación en un intento por romper las distancias entre creador/espectador” (Padín 2009 32).



son los lenguajes artísticos conocidos”. En el tercer manifiesto explica aún más detalladamente que “Las únicas etapas que se mantendrán en el arte inobjetal serán la concepción o proyecto y el mecanismo de ejecución y todo lo que se presente como fruto de la ejecución y no del funcionamiento de su mecanismo”. Finalmente, en el comunicado postremo se define el propósito último, claramente dictado por la terrible situación política uruguaya (estamos a mediados de 1971):

el arte debe salirse del arte, debe restarse de los sistemas de representación de la realidad para volverse sobre la realidad misma, no transportando sus vicios (la obra en sí y por sí misma, la creación, el consumismo, la reflexión conceptual sobre sí misma, la representación simbólica de un movimiento del espíritu) sino transfiriendo su capacidad de acción, sus normas de conducta activa frente al medio, su imaginación inagotable, sus propósitos jamás desmentidos de mejorar la vida de los hombres.<sup>34</sup>

## 2.4. Los editoriales y los objetos

Aunque, a diferencia de *LHDP* donde el formato de la revista cambiaba casi con cada entrega, *O10* mantenga un formato regular y hasta tradicional (cuadernos de 24 pp, 23x16 cm.), su interior es una explosión de invenciones. Una de las grandes intuiciones padinianas a la hora de armar la lógica de confrontación de *O10* fue la idea de sustituir los editoriales (tan centrales para *LHDP*) con obras visuales. Además, en varias ocasiones, la revista empleó objetos concretos que integraban obras estallando toda la tensión, profundamente “teorizada” por Padín en aquel momento, entre significado y significante: no se trataba más simplemente de un maltratamiento del orden simbólico, sino del uso de “pedazos” de realidad que de alguna manera violaban las páginas, aunque funcionaran también en sentido “semiótico”. En cierto modo era un tentativo de evitar aquella “separación neta entre la poesía (problema ligado a la lengua, de naturaleza abstracta) y el poema-objeto, producto visual o táctil, instrumento

---

<sup>34</sup> Todas las citas sobre el “Arte Inobjetal” son tomadas del libro de Padín *De la representación a la acción* (s.i.p.)

manipulable” como lo describe en el citado n. 7 hablando de “poesía a realizar”.

En el primer número, el más directo, aparecen los ojos estilizados de Che Guevara y una frase que fluctúa en la página repitiendo el pedido “liberarse”, manifiesto de la imposibilidad del nuevo arte de escaparse de la mirada política que necesariamente conlleva.

El n. 2 presenta la foto de un hombre desnudo, visto de atrás. En el borde superior a la derecha, enhebrado en la hoja se halla 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 picaña 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 sáltele encima. Luego salga al aire libre y respire tranquilo: Ud. no es el torturado.

Más abajo, la locución clarificadora “campaña pro-erradicación de las torturas a los presos políticos”. La presencia física de una posible “arma” en la página crea un cortocircuito semiótico entre la dimensión ficcional de las “indicaciones” y la *chance*, aunque “reducida”, de practicarlas que ofrece “parte” de la obra: el mensaje viene así terriblemente intensificado.

El tercer editorial es un Poema/Proceso de Dailor Varela, *No al No*, que simplemente une a ese eslogan la foto de un grupo de jóvenes contestadores, dejando sumamente abierto el margen interpretativo.

Menos complicado el cuarto: obra de poesía visual de Pierre Vandrepote, muestra una mujer semidesnuda que mira hacia el lector “preguntando” simplemente “¿arte?” Sin embargo ese número despliega también una intervención “extraordinaria” de Vigo: la revista de hecho está “atada” (sigilada) por una cuerdata, cuyas terminaciones lucen dos cartelitos que dicen “principio” y “fin”. 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 terminado de leer.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Una cuerda y un nudo son también los elementos centrales de una de las poesías inobjetales de Padín, *Gastou Gastou (worn out)*: una gruesa cuerda tiene un nudo en el medio que el espectador/lector tiene que desatar. Aunque de 1971, sus “instrucciones” son

La inmersión en cuestiones lingüísticas de Padín aflora en el quinto editorial, una especie de mini-historieta con cita de Wittgenstein: en alto el esqueleto de un simio que “tartamuda” (la impresión es trémula, adrede, y difícil de leer) “lo que no se puede hacer se dice”, abajo el esqueleto de un hombre afirma claramente, “lo que puede mostrarse no debe decirse”, prueba ulterior de la usual desconfianza hacia la palabra “en sí” y de promoción de una escritura polisemántica.

Mientras el sexto editorial consiste de un artículo teórico del poeta visual y sonoro francés Alain Arias-Misson sobre los “poemas públicos” que incluye ardientes declaraciones guerrilleras (“una poesía revolucionaria se valdrá de medios de provocación, de acciones violentas”; “la línea de demarcación entre manifestación política y poema revolucionario se vuelve ligera y borrosa”), el séptimo utiliza una vez más la inserción de un objeto.

Se trata de un fósforo pegado al papel en relación al dibujo de una mano que se acerca a una botella-molotov, cuya mecha es una bandera americana. En este caso también la invitación al lector a la acción es energizada por el instrumento de lucha (el fuego) brindado directamente, fuera de metáfora. 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 del apellido del presidente transformada en esvástica), una reiteración de algunos temas queridos: el título es *Coctel Liber Arce* y el contenido de la botella son una serie de citas célebres de Che Guevara.<sup>36</sup>

También el octavo editorial se sirve de una “cosa”: luego de herramientas agresivas (alfiler y fósforo) el poema/proceso de Oscar Kellner Neto *América*

---

publicadas en *Ovum* segunda época n. 4, en 1974. Ahí se lee que “La obra existe en tanto se crea/consume.// Una vez creada y consumida, desaparece.// El consumidor puede recrear y ajustar a su propio código referencial el modelo propuesto.// 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 (cuanto más transformaciones ocasione mayor su riqueza estética)// La obra no es el nudo sino el acto que desencadena.”

<sup>36</sup> La elección de la frase deja transparentar cierta simpatías con la lucha armada: “El deber de todo revolucionario es hacer la revolución”; “no es mi ánimo derramar la sangre preciosa de los americanos, pero la circunstancia 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 mano nuestras armas y entone cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras, con nuevos gritos de guerra y victoria”, etc.

*Latina poemacerado*, cubre el medio de un mapa de Sudamérica con una tirita roja, como la página. En “el mar”, más o menos a la altura de Uruguay, se lee “Remueve el curativo y descubra la infección”. El lector, otra vez, tiene que operar una elección: estropear un poco el papel para descubrir la causa del degrado político-social del continente o ignorar la indicación. En concordancia con el número anterior, al levantar la tirita se revela una pústula que dice U.S.A.

El penúltimo *O10*, dedicado a *Tucumán Arde*, no tiene editorial, mientras la última entrega, que es un dossier sobre una exposición de “nueva poesía” llevada a cabo a principios de 1972, luce una primera página blanca con cinco palabras: “editorial/ In memoriam/ Raoul Hausmann”, una de las figuras claves del Dada berlinés y quizá el máximo collagista del siglo, muerto el año anterior: única aparición (junto al “letrista” Isidore Isou) de un vanguardista “histórico”, en una revista totalmente volcada al *hic et nunc*.

#### **2.4. Los contenidos poéticos y las otras teorías**

Aunque, como vimos, autocrítica sobre las posibilidades viables de incidencia de la “nueva poesía” en el tejido social capitalista, *O10* fue un increíble laboratorio de experimentación, creando una red internacional de colaboraciones vastísima y dando a conocer en Uruguay las últimas realidades artísticas de punta del mundo. Más allá de Brasil (el grupo Poema/proceso)<sup>37</sup> y Argentina (Vigo y *Diagonal Cero*), y la relación especial que analizamos e influenció el pensamiento de Padín en dirección “accionista”, los dos países que más se ven representados son Francia e Italia. El primer número contiene un escrito teórico de Julien Blaine y dos poemas concretos de Carlo Alberto Sitta, el ensayo *Aspectos de la poesía tecnológica* de Michele Perfetti (con collage), dos prosas de Vincenzo Accame, además de obras de Germana Anelli y Gian Comini. El segundo incluye obras de Blaine, Alain Roussel y de Jean-Claude Moineau; una intervención de Adriano Spatola, *Fuego*, que también juega con la materialidad de la página, quemando literalmente la hoja a la altura de la O,

---

<sup>37</sup> El n. 5 y 7 son casi enteramente dedicados a autores de ese grupo.

lo cual produce un agujero; poesías “visivas” de Eugenio Miccini y Maurizio Osti, ambos pertenecientes al Gruppo 70.

El n. 3 es casi todo italiano: tapa de Gianni Bertini (poeta visual que vivía en Francia) y obras verbovisuales de Sarenco (el más politicizado), Luciano Ori (perteneciente al Gruppo 70), Mirella Bentivoglio (cuyo trabajo se había dado a conocer en el Río de La Plata en *Diagonal Cero*), Luigi Ferro (uno de sus “inconogramma”: el Archivo Padín conserva varias litografías originales de esta serie), Achille Bonito Oliva (todavía poeta, luego se transformará en influyente crítico de arte) y Ketty La Rocca.

La cuarta entrega, la más teórica, contiene ensayos de Moineau y Blaine, además de otros de Jochen Gerz y Dick Higgins (el artista Fluxus norteamericano que ayudó a Padín a salir de la cárcel, años después), y obras de Maurizio Spatola y Michele Perfetti.

Perfetti vuelve en el número siguiente con un breve escrito sobre *La poesía visiva* con una “demostración” de la misma y una declaración sobre la poesía experimental de Gregorio Scalise.

El n. 6 contiene textos de Arias-Misson, Moineau, Blaine, una nota sobre el trabajo de Sarenco de Bonito Oliva, además de textos de Vigo y un informe sobre la “inminente” *Expo de proposiciones a realizar*.

Luego del séptimo fascículo (totalmente brasilero), el octavo incluye trabajos visuales de Bernard Pagés, Vincenzo Accame, Ennio Bianco y Franco Vaccari.

Naturalmente muchas más naciones fueron representadas a través de *O10*: mencionamos a Alemania (Gerz), Bélgica (André Morlain), Checoslovaquia (Jindrich Procházka, Milan Grygar, Joseph Honys), El Salvador (Álvaro Menén Desleal), Estados Unidos (Richard Kostelanetz, Jack Seligson, Carolina Stoloff, Hugo Fox), Holanda (Hans Clavin), Venezuela (Gerd Leufert), Inglaterra (Ian Breakwell, Leon Spiro), Japón (Seiichi Niikuni) y Yugoslavia (Mirosljub Todorović). Finalmente, en dos ocasiones aparecen obras visuales del chileno Guillermo Deisler, que Padín había conocido en 1969, en Buenos Aires, y con quien mantuvo una estrecha relación epistolar (que con toda probabilidad fue uno de los factores que lo empujaron hacia el Arte Correo a fines de la dictadura).

Cabe subrayar la naturaleza “monográfica” de las últimas dos entregas de *O10*: el n. 9 está enteramente dedicado a la experiencia artístico-política de *Tucumán Arde*, evento imprescindible en el contexto de la extrema politicización de la esfera estética en la región. Padín viaja a Argentina para documentarse, luego de haber leído en una revista francesa sobre la manifestación ocurrida en 1968. Así relata la preparación del número especial:

Llegué a conocer la experiencia de *Tucumán arde* a través de una de las revistas que estaba editando Julien Blaine en Francia, llamada *Robho*, donde se publicó un dossier con estos documentos. Otra fuente fue Elvio Gandolfo de Rosario [...]. Decidí entonces viajar a Rosario para visitarlo y entrevistar a algunos de los participantes de esa experiencia. Desafortunadamente no pude ubicar a nadie. Desde Rosario fui a la ciudad de Córdoba, donde me encontré con el autor teatral y poeta Federico Undiano [...] que amplió un poco más la información sobre *Tucumán arde*. Sin embargo no conseguí prácticamente nada con mi viaje, ni entrevistas ni notas gráficas. Pero como contaba con lo publicado en *Robho*, lo que hice fue traducir esos documentos del francés y publicarlos [...], a contramano de la situación que enfrentábamos entonces. Esta situación demuestra lo aislados que estábamos los artistas latinoamericanos, que muchas veces obteníamos más información sobre lo que estábamos haciendo a través de publicaciones del exterior que de las propias fuentes originarias, aunque estuviéramos separados por unos pocos kilómetros. (Padín 2010 201-202 )

También la primera página de la revista denuncia el mismo desconocimiento, calcando sobre todo la ejemplaridad de ese “mojón en el desarrollo del arte contemporáneo” con la esperanza de que se pueda emular en la otra orilla:

Durante el próximo pasado Noviembre se cumplen 3 años de una de las acciones más importantes y explosivas realizadas por la vanguardia artística latinoamericana: TUCUMAN ARDE. Lamentablemente como ocurre frecuentemente, el asilamiento cultural que nos impone el régimen nos ocultó durante tanto tiempo este hecho que no dudamos en calificar de paradigma de acción cultural revolucionaria referida a nuestra realidad de países dependientes económica y culturalmente del imperialismo.

La lógica del pasaje de la simple intervención artística a la acción política que Padín iba edificando desde 1968, ve *Tucumán* como la encarnación de un sueño ya que al fin “traslada el objeto artístico de su status de único, individual y estetizante a la acción colectiva, política y alteradora al servicio

de las fuerza en ascenso de la historia”. Divulgar su conocimiento se vuelve indispensable.

El número final es también una monografía: esta vez una especie de autohomenaje a todas las “actividades” llevadas adelante en los últimos tres años y medio por Padín y que, de hecho, llenan la tapa interna: la revista recoge todos los recortes de prensa (más algunas fotos de Edgardo Moreira) sobre la gran *Exposición exhaustiva de la Nueva Poesía*, albergada entre el 5 de febrero y el 5 de abril en la Galería U de Gómez. 29 países, cientos de artistas: sin duda una manera grandiosa de cerrar *O10*, aunque con un final dramático: la muestra debía viajar a Chile el año siguiente (como anunciado en la revista), pero en el ínterin ocurren los golpes de Estado en Uruguay (27 de junio 1973) y en Chile (11 de setiembre) y todo el material queda “atrapado” en la embajada chilena de Montevideo, perdiéndose para siempre. Como explica Padín: “Yo estaba muy comprometido con la propia situación política del Uruguay y no me animé a buscar el material en la Embajada [...], temí que me detuvieran. Si aquel material era considerado ‘no artístico’, era probable que cayera preso.” (Davis Nogueira 203)

### **3. OVUM (segunda época)**

En esta situación de extrema tensión y opresión, se hace cada vez más complejo llevar adelante proyectos artísticos rupturistas y de signo “revolucionario”. Padín, a más de dos años de la salida de la última *O10*, decide retomar el reto de una publicación, empezando una segunda época de *Ovum* (*O2*). Lo hace cambiando radicalmente el formato y el concepto mismo de revista y basándose aún más en la idea de red: *O2* se vuelve una revista *assembling*, o sea una publicación que simplemente acopla obras “originales” enviadas a través del correo por los artistas a un ensamblador (en este caso él mismo). No es casual que la salida del primer número (setiembre 1974) casi coincida con la grande muestra que Padín organiza en la Galería U (del 11 al 24 de octubre de 1974), el *Festival de la postal creativa*<sup>38</sup>: el correo

---

<sup>38</sup> Acá empieza el interés de Padín hacia el arte correo, como atestigua el texto escrito para el folleto que acompaña la muestra: “A menudo el arte se venga del entropismo cultural que generan el arte oficializado y esas formas artísticas superadas que sostienen el orden de los

parece ser la única solución, en plena dictadura, para que circulen ideas controversiales. O2 viene a ser así una de las primeras *assembling-magazines* de la historia. Comúnmente se consideran *Geiger* (Italia) empezada por Adriano y Maurizio Spatola en 1967, *Ómnibus* (Alemania) publicada por Thomas Niggel, Christian D'orville y Heimrad Prem en 1969 y *Assembling* (EEUU, que bautiza el género) de Richard Kostelanetz en 1970, los tres primeros periódicos concebidos y editados de tal manera.<sup>39</sup> Pero en América Latina, son justamente los brasileros de *Ponto* y Vigo con su *Hexágono 71* que tempranamente, en 1971, empiezan los *assembling*. Así, en un mail del 30/04/2011, Padín me expone el nacimiento de la nueva *Ovum*:

Se me ocurrió sacar OVUM segunda época porque se venía la dictadura y necesitaba un órgano de difusión para no quedar aislado. Como no tenía dinero utilicé el formato "assembling" que ya conocía y funcionó: solicitaba el envío de 500 hojas impresas tamaño oficio. Una vez recibidos 10 o 12 envíos los armaba y les colocaba una tapa engrampada con algún motivo gráfico realizado a mano. A veces incluía alguna página de Jorge Caraballo o mía. Así salieron 6 números hasta 1976. La convocatoria la realicé a unos pocos amigos del exterior quienes se ocuparon de darle alcance universal a través de sus propias revistas.<sup>40</sup>

Otra vez el eje de la hazaña editorial se centra en el desplazamiento de la estética oficial y en la circulación libre de material de vanguardia. Vale la pena citar el aviso que aparece en la primera hoja redaccional del n. 1:

OVUM inicia una segunda época. Es obvia la necesidad de una revista que difunda los resultados de nuestras experiencias y que impida el bloqueo comunicacional. En OVUM tendrán cabida todas aquellas experiencias cualquiera sea el medio artístico empelado: poemas, pintura, música, teatro, audio-visuales, proposiciones, textos teóricos, etc., en todas sus corrientes y derivaciones que coincidan con los postulados intrínsecos de toda actividad

---

sistemas en virtud de reafirmar cosas ya conocidas o 'ya dadas en el arte', alterando la función de los medios masivos de comunicación ya sea valiéndose de las propiedades del canal para la transmisión de sus propios mensajes: es el caso de las tarjetas postales (y de toda obra postal, diríamos hoy) que de objeto comercial se ha convertido hoy, en principalísimo medio de difusión artística merced a la rapidez y amplitud de su comunicación a cualquier punto, a la facilidad de su producción, almace namiento y consumo y, sobre todo, a las inéditas posibilidades expresivas ya sea utilizándola como simple sustento de comunicaciones verbales o icónicas, etc. ya sea como objeto artístico en sí, creando su propio lenguaje".

<sup>39</sup> Obras de los hermanos Spatola y de Kostelanetz habían aparecido en *O10*.

<sup>40</sup> Caraballo, sin duda el poeta visual uruguayo más importante luego de Padín, ayudaba en la preparación de la revista.



artística de vanguardia. Esos postulados son los de toda obra o propuesta que en cualquier sentido modifique o trastorne las formas de expresión arcaicas y/o estereotipadas.

Los seis números (el último se publica en el abril de 1976)<sup>41</sup> ven la participación de antiguos amigos y colaboradores de *O10*, Deisler, Kostelanetz, Alain Roussel, Ori, Miccini, Gutiérrez Marx, Paulo Bruscky, más decenas de nuevos artistas de todo el mundo. La diversificación de las propuestas es aún más amplia que en *O10*: personajes tan diferentes entre sí como, por ejemplo, el conceptualista alemán Timm Ulrichs y el historietista Max Capa, perteneciente a la ala italiana de los Situacionistas, llegan a compartir “armónicamente” el mismo contenedor.

Finalmente, vale la pena señalar que las inquietudes padinianas encuentran sus encarnación en un tentativo de salida también del esquema del *assembling*. *O2* n. 2 de hecho se propone como fascículo “asistemático”, que juega con conceptos de copia dentro del original, producción masiva y elitista, de autoría y autoridad, para escaparse, una vez más, de todo tipo de “normalización”:

Todos los ejemplares de un mismo número de una revista son iguales entre sí redundantes. Las posibilidades de variación son mínimas y en todos los casos son de índole formal: alterar el tamaño, la forma, el número de páginas, la textura del papel, los colores, la diagramación, etc.. Esas alteraciones siempre han sido posibles dentro de un determinado sistema (el tiraje) pero no dentro del sistema mismo (cada ejemplar). Una alteración radical sería realizar el tiraje de un mismo número en el cual cada ejemplar fuera distinto de los demás, lo que no sólo impediría la tendencia homogeneizante y entrópica de la edición sino que atentaría contra la norma de recepción uniforme de la información, un número detrás de otro, la seriación, el fascículo. [...] Hemos utilizado el material repetido que poseíamos en nuestro archivo para realizar este número asistemático (sólo 50 ejemplares todos distintos entre sí). Agradecemos a los involuntarios colaboradores y a los que no figuran como autores; la creación ha dejado de

---

<sup>41</sup> El último número anuncia: “OVUM Se editaba gracias a la colaboración de los artistas amigos que nos enviaban 500 copias de sus obras. Lamentablemente, debido a los aumentos en los costos del papel y del correo, nos es imposible continuar la edición de la revista. Más adelante, si nuestra situación lo permite, iniciaremos otra época. Por el momento solicitamos a nuestros amigos que continúen enviando sus obras para nuestras futuras exposiciones y ediciones.”

ser pasatiempo de individuos para volverse voluntad de toda una comunidad.

### 3. Conclusiones

El análisis de los contenidos teóricos y de la evolución de las aventuras editoriales de Padín en el momento de máximo quiebre social de Uruguay de la historia reciente ha revelado motivaciones, tramas y conductas complejas que seguramente merecen estudios más articulados. Por ejemplo, en una segunda fase de investigación, sería capital penetrar también en el mérito de la producción simbólica (tan variada y hasta contradictoria con respecto a los intentos declarados de ruptura de la tradición) aparecida a lo largo de estos cruciales nueve años en las tres revistas. Dada la peculiar ausencia, en el Archivo, de material de la época y de cartas de otros autores hasta 1984<sup>42</sup>, la investigación debería seguir examinando la increíble actividad padiniana a partir de 1984-1985, con la vuelta a la democracia, y el fuerte compromiso del mismo con el arte correo (organización de muestras con temas políticos actuales, publicación de *Participación*, boletín pionero dedicado enteramente al *mail-art*, fundación de la asociación uruguaya de artistas correo, etc.). Invaluable material en este sentido, más allá de las publicaciones y obras originales de artistas de todo el mundo, es el rico epistolario que Padín entretuvo con Guillermo Deisler desde su exilio europeo.

---

<sup>42</sup> Me parece importante subrayar la intención de Padín de intentar recuperar materiales originales de los años 60 y 70 producidos por autores de las varias redes de experimentadores de la época, a través de un llamado a artistas, instituciones, coleccionistas, etc., para posibles donaciones.

## Bibliografía

- Davis, Fernando y Fernanda Nogueira, “La nuevas poesías y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín”, en *Errata# 2* (2010).
- Freire, Cristina. “Artistas/curadores/archivistas: política de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo”, en Cristina Freire y Ana Longoni (editores). *Conceptualismos del sur*. San Pablo: Annablume, 2009.
- Gandolfo, Elvio. “Una revista necesaria”, en *La hora*, 02/08/1987.
- Maffei, Giorgio y Patrizio Paterlini. *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*. Milán: Sylvestre Bonnard, 2005.
- Markarian, Vania. “Los Huevos del Plata: Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”, en Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (Universidad de Chile) y Fundación Heinrich Böell (editores). *Recordar para pensar: Memoria para la democracia*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.
- Padín, Clemente. *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú, 2009.
- . *De la representación a la acción*, en: <http://boek861.com/padin3/indice.htm>