

N.º 19 enero 2025

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ARTÍCULOS

Nieves García Prados

LA ÉPOCA DORADA DE LA POESÍA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS
ESTADOS UNIDOS: SARA TEASDALE,
MARGARET WIDDEMER, EDNA ST.
VINCET MILLAY Y AMY LOWELL

ESTUDIOS

José Antonio Olmedo López-Amor

EL HAIKU COMO ELEMENTO
CULTURAL EN PROCESO DE
TRANSCULTURACIÓN: HISTORIA
Y PRECEPTIVA JAPONESA

Salma Moutaouakkil Moutaouakkil

LA LENTITUD Y LA ESPERA FRENTE
AL VÉRTIGO Y LA PRISA EN LA POESÍA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]

Nieves García Prados

LA ÉPOCA DORADA DE LA POESÍA
ESCRITA POR MUJERES EN LOS ESTADOS
UNIDOS: SARA TEASDALE, MARGARET
WIDDEMER, EDNA ST. VINCET
MILLAY Y AMY LOWELL 5

Antonio Sánchez Román
y Carlos Sainz Fernández

HACIA UN PRINCIPIO DE GRATUIDAD:
UNA COMPARATIVA ENTRE POÉTICA
Y CUÁNTICA 23

[ESTUDIOS]

José Antonio Olmedo López-Amor

EL HAIKU COMO ELEMENTO CULTURAL
EN PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN:
HISTORIA Y PRECEPTIVA JAPONESA 41

Salma Moutaouakkil Moutaouakkil

LA LENTITUD Y LA ESPERA FRENTE
AL VÉRTIGO Y LA PRISA EN LA POESÍA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA 73

Aristeio Copas Ramos

CONSTELACIONES: PROPUESTA
METODOLÓGICA PARA LA
ACTUALIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS
HISTORIOGRÁFICOS EN POESÍA
MEXICANA 103

Rogelio Rosado Marrero

ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN
Y RESIGNIFICACIÓN POÉTICA
EN LA OBRA TEMPRANA
DE CLEMENTE PADÍN 129

[POEMAS]

SARA TEASDALE, MARGARET
WIDDEMER, EDNA ST. VINCENT
MILLAY Y AMY LOWELL 157

[ENTREVISTA]

Fernando Valverde
ENTREVISTA
A FEDERICO DÍAZ-GRANADOS 165

Normas de publicación/
Publication guidelines 175

Equipo de evaluadores 2023-2025 183

Orden de suscripción 185

ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN POÉTICA EN LA OBRA TEMPRANA DE CLEMENTE PADÍN

—
STRATEGIES OF APPROPRIATION AND POETIC
RE-SIGNIFICATION IN THE EARLY WORK OF CLEMENTE PADÍN
—

Rogelio Rosado Marrero
Universidad Modelo, México
juan.rosado@modelo.edu.mx

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Clemente Padín, Nadaísmo, Poesía concreta,
Techo de la Ballena, Neovanguardia }

Este artículo pretende mostrar la manera en la cual Clemente Padín no solo se apropia de los mecanismos discursivos propuestos por los grupos neovanguardistas del continente americano, sino que a partir de ellos constituye una serie de poemas de resistencia estético-cultural cuya principal función es evidenciar la manipulación ideológica a la que ha sido sometido el lenguaje; sobre todo en la etapa de la conformación de una dictadura en Uruguay. En consecuencia, los poemas neovanguardistas presentes en la revista *Los Huevos del Plata* (1965-1969) actúan como espacios de escritura que cuestionan la lógica de sentido que rige la dimensión sintáctica y semántica de la lengua.

Fecha de recepción: 04/10/2024 Fecha de aceptación: 04/12/2024

ABSTRACT

KEY WORDS { Clemente Padín, Nadaísmo, Concrete poetry,
Techo de la Ballena, Neo-avant-garde }

This article aims to show the way in which Clemente Padín not only appropriates the discursive mechanisms proposed by the neo-vanguardists groups of the American continent, but from them constitutes several poems of aesthetic-cultural resistance whose main function is to show the ideological manipulation to which language has been subjected, especially in the stage of the formation of a dictatorship in Uruguay. Consequently, the poems present in the magazine *Los Huevos del Plata* (1965-1969) act as spaces of writing that question the logic of meaning that governs the syntactic and pragmatic dimension of the language.

1. INTRODUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA APROPIACIÓN

Desde sus inicios, la poesía de Clemente Padín estuvo fuertemente vinculada a la revista *Los Huevos del Plata* (1965-1969), la cual buscaba divulgar una serie de ideas contestatarias de un grupo de jóvenes rebeldes uruguayos (Juan José Linares, Héctor Paz, Julio Moses y el propio Padín). Dicho grupo intentó forjar nuevos espacios literarios para la publicación de una obra que se alejaba de la estética sobria y lúcida impuesta por los poetas uruguayos de la «Generación del 45», la cual estaba integrada por Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Vivian Trías, Carlos Quijano, Idea Vilariño, Jorge Medina Vidal y Saúl Ibargoyen Islas. Es por ello que, en una primera instancia, la revista comenzó a ensalzar la rebeldía juvenil de estos nuevos escritores uruguayos contra el sistema literario impuesto por la «Generación del 45». De ahí que estos jóvenes empezaron a pregonar una postura artística diferente, cuya principal característica era el retorno del arte a su estado puro de inconsciencia, de descontrol permanente; tal y como lo concebía el surrealismo. La razón primordial de ello es que el

surrealismo, debido a su actitud crítica contra las normas vigentes, «[...] es esencialmente revolucionario y aspira a transformar la vida y la condición del hombre» (Pellegrini, 1961: 15).

Precisamente, esta visión de mundo que desarrolla el surrealismo también se puede apreciar en el manifiesto que abre el primer número de la revista *Los Huevos del Plata*: «[...] queremos ser avalancha, con amplitud, pero sin componendas. Todo el que grite: ‘distinto’, será de los nuestros, porque aquí lo que fallan son las estructuras, los esquemas de expresión, la basura» (El Anciano Buda, 1965). Inclusive, esta misma cuestión se repite en el editorial del número siguiente: «¿Cómo no ser contradictorios? Queremos ser siempre jóvenes; aspiramos a no madurar nunca para ser siempre sinceros, vitales. Aspiramos a crear y a no remendar creaciones ajenas» (H.Pientos, 1966a). Apelando a esta postura estética, los primeros poemas de Padín, como es el caso de «Día» (1965) y «Melodrama para la hora del té» (1965), tienen como eje central un enfoque simbolista y surrealista, ya que existen en estas obras una clara fascinación por el acto mortuario.

Ahora bien, independientemente del contenido y las estrategias textuales de estos primeros poemas, lo realmente interesante es la búsqueda de Padín por constituir una forma poética que se aleje de los modelos impuestos por la «Generación del 45», que en esos momentos era considerada como el rostro canónico de la literatura uruguaya (Rocca, 2012: 17). En ese sentido, el poeta uruguayo construye una poética que se apropia y readapta ciertas manifestaciones estéticas alternativas. En otras palabras, conforme el poeta uruguayo va descubriendo las diversas propuestas artísticas de los grupos neovanguardistas del continente americano, su pensamiento poético cambia significativamente. Esta es la razón por la cual, en un periodo relativamente corto (el tiempo que duró *Los Huevos del Plata*), la obra artística de Padín se transforma radicalmente: pasar de una postura simbolista y surrealista a un tipo de poesía contracultural al estilo ballenero y nadaísta para, posteriormente, encausarse en una forma poética de corte experimental y visiva. Por consiguiente, este trabajo tiene como principal objeti-

vo presentar la manera en la cual Padín se apropia de los planteamientos literarios de los principales grupos neovanguardistas del continente americano, sobre todo de El Techo de la Ballena, los Nadaístas, Eugen Gomringer y el grupo brasileño «Noigandres», con la finalidad de constituir una nueva faceta estética dentro del campo cultural uruguayo: una propuesta artística que cuestione los cánones impuestos por las instituciones hegemónicas de la época; que en el caso particular de la poesía latinoamericana de los años sesenta y setenta es el coloquialismo¹. Por consiguiente, para lograr dicho objetivo, analizaremos las propuestas estéticas que Padín fue desarrollando a lo largo de la revista *Los Huevos del Plata*, y cuyas estrategias textuales dieron como resultado el nacimiento del poemario *Los horizontes abiertos* (1969).

2. HACIA UNA POESÍA DE DENUNCIA Y COMPROMISO SOCIAL

Esta actitud poética por parte de Padín lo vemos reflejado, sobre todo, con el reconocimiento de los grupos neovanguardistas El Techo de la Ballena y los Nadaístas. En lo que se refiere a los balleneros, tenemos que estos incursionaron en las corrientes poéticas alternativas de su tiempo: el surrealismo, la antipoesía, la poesía *beat* y la poesía de denuncia social. Por consiguiente, el grupo venezolano siempre se posicionó al margen del campo literario institucionalizado: criticaban y subvertían todos los modelos y signos sociales y estéticos que generaban, de alguna u otra forma, una consagración burocratizada de la figura del poeta; tales como premios o publicaciones de las obras literarias en determinadas empresas editoriales o gubernamentales. En ese sentido, los integrantes de El Techo de la Ballena:

1. De hecho, Mario Benedetti, uno de los principales exponentes de la «Generación del 45», emplea en su obra poética estos parámetros de composición estética: «[...] un lenguaje simple e inmediato que puede llegar directamente a cualquier lector, sobre todo al más humilde, por considerarlos el más necesitado de un mensaje de amor y de esperanza [...]» (Canfield, 2013: 340).

Intentaban desatar la polémica en el ámbito cultural, violentar al lector y al espectador de las exposiciones, escandalizarlo, desplazarlo hacia los espacios de la diferencia y la exclusión. Los artistas de *El Techo* preferían las zonas oscuras, lo obscuro y lo marginal; a estos elementos les atribuían un nuevo valor simbólico dentro del campo artístico. A partir de la liberación de las formas buscaban la transmutación de los valores establecidos (Carrillo, 2007: 71).

Precisamente, esta manera de concebir el quehacer poético por parte de El Techo de la Ballena se ve reforzado con los postulados poéticos del grupo neovanguardista colombiano, los Nadaístas. Bajo la tutela de Gonzalo Arango, el Nadaísmo cuestionaba desde todos los ángulos posibles la figura consagrada del escritor², a la vez que buscaba la transformación espiritual del hombre vía el despertar de una nueva conciencia hispanoamericana (el tan afamado «hombre nuevo» que celebraba la Revolución cubana). Al ser un movimiento impulsado por los jóvenes colombianos, los Nadaístas se nombraron a sí mismos como la «escoria de la sociedad»: «Somos ese ente amorfo, viscoso, lancinado, extraño para los demás y para sí mismos, este pequeño monstruo abominable que parece no encontrar piso firme, hundirse cada vez más entre el lodo de las muchedumbres» (Paris, 1966). De tal forma que el Nadaísmo era la muestra artística de una sociedad carente de valores y sumido en una falsa actitud nihilista: «Este movimiento acaba de nacer en medio de una generación frustrada, indiferente y solitaria, y en un país de seculares conformismos espirituales [...] No nos ilusionamos con la solidaridad hipotética de los intelectuales ya consagrados [...]» (Arango, 2013: 32).

Como acontece con el surrealismo, Padín retoma varios de estos postulados estéticos desarrollados por El Techo de la Ballena y los Nadaístas con el objetivo de constituir una nueva producción literaria. Uno de los ejemplos más claros es el poema «Impacien-

2. En el «Primer manifiesto Nadaísta» (1958) Gonzalo Arango señala lo siguiente: «Se ha considerado al artista como un ser más cerca de los dioses que del hombre [...] Queremos reivindicar al artista diciendo de él que es un hombre, un simple hombre, que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos [...] Afir- mamos nuestra incredulidad en el Genio. El artista no es ningún Genio» (2013: 24).

te» (1966), publicado en el número 5 de *Los Huevos del Plata* (octubre de 1966)³. En este texto el poeta uruguayo emplea imágenes escatológicas como elementos que ayudan a representar una estructura social en plena decadencia:

Impaciente
 Por cobarde,
Ruinoso
 Por babieca,
Impotente
 Porque no puedo
Evitar lo que sucede en las calles,
Me arranco los pelos mirando
Su cara rebosante de protestas,
Atiborrada
 De voces que se pasean
En las patas de los perros vagabundos
Y se ocultan en las axilas [...]
Incendiándose
Sobre cada pañal lleno de moscas,
Sobre cada frente apoyada en el vidrio,
Sobre cada pena grávida de promover
 Su considerable moco [...]
Del asesinato masivo de los pueblos,
Del homicidio afrentoso corriendo
 Como orina
Por las comisuras de los códigos [...] (Padín, 1966).

3. Es importante señalar que la influencia ballenera y nadaísta se da en el número 4 de *Los Huevos del Plata*, el cual está dedicado expresamente al Nadaísmo: se reproduce dentro de él un ensayo de Enrique Paris, «Fumo, luego existo», en donde se desglosa la importancia y trascendencia del grupo neovanguardista colombiano, y dos poemas de Gonzalo Arango, «Mi vida» y «Los nadaístas», ambos considerados por la crítica como «manifiestos poéticos». Asimismo, resulta interesante notar que no solo Padín adopta y resignifica estas ideas estéticas en su poema titulado «A todos nosotros» (1966), sino que también los demás miembros de la hachepiencia reconstruyen sus poéticas para adecuarse a esta nueva visión de mundo. Por tal motivo, los editores transcriben en la parte superior e inferior de la portada dos frases que hacen referencia a estos grupos neovanguardistas: «Cambiar la vida / transformar el mundo».

Esta poética escatológica es una estrategia muy común de los grupos neovanguardistas de los años sesenta, y muy probablemente Padín lo retoma de El Techo de la Ballena. El 2 de noviembre de 1962 Carlos Contramaestre llevó a cabo una de las obras más radicales y polémicas del grupo: *Homenaje a la necrofilia*. La obra, realizada en la calle Villafior, se componía de varios elementos provenientes de la basura, los cuales se iban descomponiendo con el correr de las horas. Esta acción, que evidenciaba un ataque directo a los cánones de belleza, trascendencia y legitimación artística, provocó en la opinión pública «[...] una serie de reacciones de repudio. Entre las más llamativas se encuentra la intervención de la Iglesia católica, que excomulgó a sus integrantes» (Carrillo, 2007: 72). Al final, el propio Ministerio de Sanidad clausuró la propuesta estética pocos días después de su inauguración.

Con esta obra, los balleneros no solo desarrollan el tema de la basura como un elemento artístico, sino que además lo convierten en el eje central de una propuesta estética que configura una forma de protesta política. En ese sentido, el «realismo sucio» de El Techo de la Ballena establece «[...] un diálogo directo con la situación precaria del país, dado que representa cuerpos violentados; y aniquila el objetivo artístico, dado que lleva la lógica mágica del informalismo a su autodestrucción» (Piniella Grillet, 2018: 61). Y esta misma conceptualización lo podemos apreciar en el poema de Padín, en donde los elementos escatológicos dan pie a la rebelión e impaciencia del sujeto lírico: la podredumbre social es el resultado de la cobardía y falta de compromiso de los sectores revolucionarios.

Para Padín esta falta de compromiso revolucionario por parte de los sectores disidentes ha propiciado la caída de las sociedades libres, igualitarias y fraternas. En consecuencia, el poema actúa como una llamada de atención para todos aquellos grupos revolucionarios y contraculturales que, a pesar de su descontento, prefieren dejar de lado la lucha política contra el sistema represor con la finalidad de evitar una posible «sanción futura» (el exilio o la muerte). Una situación que los editores de *Los Huevos del Plata*

refieren más adelante en el editorial del número 6 (diciembre de 1966), al señalar que el verdadero compromiso político está en la participación activa y no en la mera visibilización de una problemática social: «La experiencia hachepienta dice: [...] es más peligroso y comprometedor gestar el cambio que indicarlo con el dedo cómodamente sentados en la biblioteca tomando el té o chupando una naranja» (1966). Por ende, el sujeto lírico de Padín, consciente de este falso compromiso, busca restituir en el propio lector un verdadero espíritu revolucionario; de ahí que en la parte final del poema exclame lo siguiente:

[... hay que] descolgar la esperanza del ropero,
A sacudirles,
A las manos,
Los crespones polvorientos,
Y a lanzarme a la calle,
Enloquecidos
Armados de voces deslumbrantes,
Para degollar a la tarde
De un campanazo definitivo [...] (Padín, 1966).

Esta necesidad enloquecida que tiene el sujeto lírico de salir a las calles para modificar la podredumbre social es una clara referencia a los postulados nadaístas. Para Arango la misión de todo poeta es el despertar de una consciencia revolucionaria en el lector vía su participación en el campo de lo social. Así, el Nadaísmo se convierte en un movimiento contracultural, cuyos miembros toman el papel de «enfermos sociales» que buscan «contagiar» a los sectores oprimidos por el Estado para que estos «despierten» de su nihilismo político. Idea que el mismo Arango pone de manifiesto en su poema «Los nadaístas» (1963):

Los Nadaístas invadieron la ciudad como una peste:
de los bares saxofónicos al silencio de los libros
de los estadios olímpicos a los profilácticos
de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres
de sur a norte [...]

Va solo hacia ninguna parte
porque no hay sitio para él en el mundo
no está triste por eso
le gusta vivir porque es tonto estar muerto
o no haber nacido.
Es un nadaísta porque no puede ser otra cosa
está marcado por el dolor de esta pregunta
que sale de su boca como un vómito tibio
de color malva y emocionante pureza [...] (2013: 81)⁴.

En este punto, también resulta muy significativo que en el número 6 de *Los Huevos del Plata* los editores, comandados por Padín, decidan apropiarse del poema de Arango con la finalidad de constituir una nueva estética contracultural al estilo nadaísta:

Hemos salido a la calle como un niño abandona su casa, asqueado por el ambiente familiar, aburrido por los gritos, el grito de mamá. Salimos a la calle como fuerza de choque contra el clima enajenante, pedante y patotero de las páginas literarias, editoriales y asociaciones de chupamedias, de mesas redondas y cuadradas, de toda la manada de recomendados en la cola de cuanta vaca sagrada anda suelta (H.Pientos, 1966b).

Lo interesante de esta apropiación es, precisamente, el giro estético-político que le dan a los postulados nadaístas: en vez de denunciar a los sectores en general por su falta de compromiso social,

4. Esta idea nadaísta de considerarse a uno mismo como un sujeto marginal y «enfermo» también tiene su resonancia en los postulados estéticos de *El Techo de la Ballena*. Como su nombre lo indica, los jóvenes artistas venezolanos eligen como animal icónico a la ballena, un ser que deambula entre dos mundos (el mar y la superficie), pero sin pertenecer totalmente a alguno de ellos. De tal forma que la ballena adquiere, para el grupo neovanguardista, una fuerte carga de «inadaptado social», de «vagabundo marino»: «La *Ballena* es un animal independiente y libre que habita a la sombra de una exorbitante soledad marina. Su intento por sobrevivir le obliga a tomar contacto con una superficie a la que sabe no pertenece. Vagabundo marino, grandeza inabarcable, sentimiento de libertad, instintos animales innatos. La violencia, la autonomía, el destierro y la insubordinación aunados en un mismo animal. Y todos estos valores se trasladan, de una manera casi automática, a *El Techo de la Ballena*» (Trujillo Acosta, 2013: 422).

los Hachepientos desvían su ataque hacia un grupo en particular, la «Generación del 45». La razón de ello es el juego burlesco y metafórico que se da con la propia imagen de la vaca: para el contexto sudamericano, dicho animal viene a representar la consagración artística de un autor por parte de las instituciones culturales del país. Por ende, dentro de la poética hachepienta, el concepto de «vaca sagrada» tiene un significado muy específico: es la representación simbólica de la «Generación del 45», la cual se configura dentro del campo cultural uruguayo como aquel obstáculo que impide el surgimiento de poéticas juveniles y disidentes. Esto último posiciona al grupo de Ángel Rama al mismo nivel que las instituciones hegemónicas del Estado, las cuales manipulan y adormecen el espíritu revolucionario de los sectores sociales⁵.

A partir de esta apropiación y experimentación literaria, Padín va constituyendo a lo largo de *Los Huevos del Plata* toda una serie de poemas enfocados en la denuncia social al estilo ballenero y nadaísta: «La muerte perderá su dominio» (1966), «Altílo 40» (1967), «Sople rabiosamente conjurado» (1967) y «Libres como el viento» (1968). De todos ello, me parece relevante detenernos en el poema «Sople rabiosamente conjurado» (1967), publicado en el número 10 de *Los Huevos del Plata* (diciembre de 1967), ya que en él podemos notar ciertos elementos que serán vitales para el surgimiento del poemario *Los horizontes abiertos*. En la primera parte del texto somos testigos, junto con el sujeto lírico, de una conjuración hecha por un actante desconocido en el momento exacto de su muerte: «[...] antes de tocar el suelo/ su agonía de sapo victorioso/ estanqueado/ sobre una cruz de ceniza/ gritando ¡FUEGO!

5.La tensión estética entre la «Generación del 45» y los Hachepientos llegó a ser tan grande que los editores de la revista *Los Huevos del Plata* decidieron bautizar al número 9 con el nombre de *La Vaca Sagrada (Los ex-Huevos del Plata)* (septiembre de 1967). Este cambio de nomenclatura no solo evidenció aún más la pugna estética entre ambos grupos, sino también el aburguesamiento por el cual pasaba la «Generación del 45». A manera de burla, los editores expresan lo siguiente: «Por la instauración del día de la VACA SAGRADA. Por la canonización de la VACA SAGRADA. Que nuestros nombres enorgullezcan las calles de Montevideo y nuestras figuras hermoseen las plazas con monumentos y con el producto de nuestra sacra actividad» (El Camaleón Mamá, 1967).

¡FUEGO! En el centro mismo de la sequía [...]» (1967). Como podemos apreciar, esta conjuración enunciada dentro del poema está plenamente asociada a la imagen poética del fuego. Para Martín Palacio la presencia isotópica del fuego es uno de los artilugios emblemáticos presentes dentro de las producciones sudamericanas de los años treinta y cuarenta, y que el propio Padín recupera como un simbolismo altamente revolucionario (2014: 21), sobre todo en el poemario *Los horizontes abiertos*⁶. Por ello, dentro del poema, el fuego (al igual que el viento) adquiere un verdadero tinte revolucionario por su estado de movimiento y renovación constante; opuesto, muchas veces, al universo estático que promueven los sistemas dictatoriales, y que en este caso en particular es representado con la imagen icónica del agua estancada:

Furiosamente el viento y el fuego
soplen conjurados
el furor de los vientos
en banderas desgarradas
el fuego en signos de fuego
antes de que el agua estancada
junto a la acera rebosante de curiosos
impregne de angustia
todo el aire ofuscado de asombro [...] (1967).

En la segunda parte se suscita un cambio en la entonación del poema: aquí el sujeto lírico deja de ser un mero espectador para convertirse en una especie de relator de los hechos. Gracias a este recurso literario, Padín hace una clara distinción entre los falsos y los verdaderos revolucionarios; describiendo a los falsos revo-

6. Esta idea del fuego como metáfora de lo revolucionario también se encuentra presente en la poética de El Techo de la Ballena. En el primer manifiesto titulado «Para la restitución del magma» (1961) los balleneros presentan al fuego como una materia prima que permite moldear y renovar tanto el arte como a la sociedad misma: «El magma es visto como lo primigenio, lo arcaico, lo primordial, la génesis que hay que recuperar y a partir de lo que se construirá un mundo nuevo, libre de ataduras y convencionalismos limitantes. El magma y la ballena, lo ígneo y lo marino fusionados para violentar y renovar las estructuras artísticas tradicionales» (Carrillo, 2007: 68).

lucionarios como un grupo de personas que en lugar de comprometerse públicamente con la causa social, prefieren callarse y enunciar dentro de su torre de marfil toda una serie de falsos discursos amorosos:

[...] es cosa de turbios
con los bolsillos llenos de camándulas
de muecas
de poses
que bellamente
dignamente se perderán la fiesta
escondiendo los cuchillos detrás de la cómoda
friccionando la rosa y su espina para nada
enarbolando el amor entre suspiros [...] (Padín, 1967).

Tomando como punto de partida los propios planteamientos estéticos de Padín, podemos afirmar que estos revolucionarios hipócritas descritos en el poema son una alusión directa a la «Generación del 45», debido a que estos, a pesar de estar comprometidos con la causa social, nunca dejaron de lado sus puestos burocráticos. Inclusive, podemos advertir que las características con las cuales el sujeto lírico dota a estos falsos grupos revolucionarios son muy compatibles con la figura de Mario Benedetti: ser un poeta comprometido con la lucha revolucionaria, pero teniendo a su vez un cargo altamente político, además de escribir poemas coloquiales y amorosos. Y precisamente, este ataque a la «Generación del 45» cobra mayor relevancia si tomamos en cuenta que el título del poema de Padín es en realidad el primer verso del poema de Luis de Góngora, «De la esperanza». Para Martín Palacio el neogongorismo del poeta uruguayo, presente tanto en el título mismo como en el contenido del poema, es una forma de romper con el lenguaje comunicativo, económico y austero que tanto predicaba la generación de Rama, Benedetti y Rodríguez Monegal (2014: 20).

Ya para la parte final del texto, el poema vuelve a adquirir la misma estructura y entonación que en los primeros versos. Es en

este punto, cuando se nos presenta por primera vez un personaje que será muy recurrente dentro del poemario *Los horizontes abiertos* (1969): La desterrada. Dentro del poema, dicho personaje se encontraba caminando hacia los horizontes, cuando es atrapada y degollada por las propias personas del lugar: «[...] Todas las tardes/ la desterrada que pasea sus profecías/ por los horizontes/ es degollada/ a cambio de guardia/ a campanazos/ a miradas [...]» (1967). Retomando los postulados de El Techo de la Ballena y los Nadaístas, podemos decir que la figura de La desterrada es la representación misma de los ideales revolucionarios. De tal manera que su asesinato en el texto deja entrever la situación precaria del Estado uruguayo: la posible conformación de un sistema dictatorial⁷. No obstante, uno de los aspectos más interesantes de esta tercera parte no es, paradójicamente, el asesinato de La desterrada, sino la posibilidad de su retorno futuro para hacerle frente a este universo corrompido. De ahí que Padín encierre toda la trascendencia de este tercer fragmento en la frase «pero un día», porque, efectivamente, esta posibilidad de conjuración es lo que mantiene viva la llama revolucionaria. A partir de ello, La desterrada es transformada poéticamente en una figura crística, cuyo retorno traerá consigo un futuro mucho más próspero y mejor (un ideal compartido con varios de los grupos neovanguardistas revolucionarios⁸):

7. Esta cuestión adquiere mayor relevancia en uno de los últimos poemas balleneros y nadaístas publicados por Padín en la revista *Los Huevos del Plata*, «Libres como el viento» (1968). En dicho poema el autor desarrolla una forma de protesta política en contra del Estado, a partir de la visibilización y denuncia de los actos de injusticia cometidos por los propios grupos policíacos y paramilitares. Asimismo, Padín coloca, simbólicamente, a modo de dedicatoria la frase contundente de «Libertad para Vique, Santana y Castillos», civiles que el Estado uruguayo había tomado como presos políticos.

8. Debemos tener en cuenta que, como bien menciona Claudia Gilman, muchos de los principales guerrilleros e intelectuales comprometidos con la causa revolucionaria fueron seguidores de la fe cristiana: «Bajo el signo de la guerrilla mística se selló una alianza entre fe cristiana y revolución que creó y mantuvo indemne una simbología cristiana habitada por la figura del Che Guevara [...] Sin tantas innovaciones teológicas, la Iglesia católica recordó el mensaje cristiano, se consagró a la «cuestión social», promovió una Revolución cristiana y la visión de un hombre nuevo [...] Entre los militantes revolucionarios había muchísimos cristianos que llegaron a la política a través de la fe (2012: 44).

[...] Pero un día
fieramente conjurada
al viento y al fuego
descubrirá el cuchillito aquel
feroz en el degüello
y lo izará en alguna nuez desesperada [...]
gritando
recelosa de palabras:
el único fruto ha sido la traición
la única esperanza es la victoria [...] (1967).

Como podemos apreciar, la apropiación que hace Padín de los postulados balleneros y nadaístas permite la conformación de una poética que denuncia tanto los constantes abusos de las autoridades e instituciones estatales a los sectores vulnerables y disidentes como la propia hegemonía ideológica y cultural que ha establecido la «Generación del 45» dentro del campo artístico uruguayo. En ese sentido, esta serie de poemas contestatarios pone en evidencia el posicionamiento político de Padín: la búsqueda por recuperar un verdadero compromiso revolucionario en el individuo. Sin embargo, si bien es cierto que el poeta uruguayo va desarrollando en este periodo una poética al estilo ballenero y nadaísta, también es importante recalcar que en este mismo lapso se va perfilando un proyecto estético que se aleja de este tono militante y propagandístico.

3. EXPERIMENTACIÓN Y RADICALIZACIÓN POÉTICA: LA POESÍA VISUAL DE PADÍN

Esta búsqueda constante por establecer un proyecto literario alternativo y disidente, aunado a la inminente conformación de un sistema dictatorial en el país, provoca que Padín se decante hacia la poesía visual, la cual se convierte en un medio de resistencia contrahegemónica. Es en este punto cuando el poeta uruguayo decide crear dentro de las páginas de *Los Huevos del Plata* dos

máscaras escriturales: Carlos Buratosi y Antonio Maltez. Dichos personajes forjados por Padín funcionan como espacios íntimos de reflexión y prueba poética. Esto se debe a que tanto Buratosi como Maltez marcan un punto de quiebre en el proyecto estético de Padín: con la irrupción del Concretismo brasileño en el contexto uruguayo y la creación del grupo argentino «Diagonal Cero» en 1966 (un conjunto de artistas y escritores dirigidos por Edgardo Antonio Vigo), el poeta uruguayo comienza a cuestionar la función artística de sus propios poemas.

Si bien la primera máscara escritural que aparece en *Los Huevos del Plata* es la de Carlos Buratosi (número 6, diciembre de 1966), nos parece que la propuesta artística más interesante se da con Antonio Maltez. En el poema «El descubrimiento del fuego» (1967), publicado en el número 10 (diciembre de 1967), Maltez deja en claro la experimentación lingüística tanto en el plano fonético-fonológico como en la dimensión sintáctica y semántica de la lengua; un aspecto que es fundamental dentro de los postulados concretistas. El texto abre con un signo que parece ininteligible («qwertyuio») para posteriormente pasar, a partir de una estructura descendente, a una palabra que puede considerarse como comunicable («FUEGO»):

qwertyuio
pasdfgohjk
lñzxcvbnm
crik cril
ik cris
zwooo oww
kargg d
flamm Fla
iggss [...]
fUUUgig
Ei efoguu
gOOOeoeog
Ignibuss
flAAamma [...]

ego
ue
gofu
e
e
ueg
Eego [...]
fuegp?
fuego
fUegO
fuego
fuego?
FUEGO! (1967).

Esta manera tan singular de presentar el poema permite que Padín no solo ponga en tensión el campo de lo pragmático, sino que además le otorgue un mayor privilegio a la dimensión morfosintáctica de la lengua: cada signo lingüístico presente en el poema actúa también como una palabra en sí misma; de hecho, hay varios momentos en donde el verso se compone exclusivamente de una sola letra (como si se trataran de «constelaciones» al estilo de Eugen Gomringer⁹). De tal manera que tanto la estructura como el juego lingüístico creados por Padín apelan directamente a varios de los mecanismos visuales provenientes del Concretismo. En el manifiesto *Vom vers zur konstellation. Zweck und form einer neuen dichtung* (1954) Eugen Gomringer señala que el poema puede reducirse a una sola palabra: «A reduced number of minimal forms are developing. The content of a sentence is often carried by a single word, while longer statements may be broken down to groups

9. Para Gomringer «the constellation is a system [...] With each constellation something new comes into the world. Each constellation is a reality in itself and not a poem about some other thing. The constellation is a challenge, it is also an invitation» (1968: 5). Por consiguiente, la creación de una «constelación» que permita liberar a la palabra de sus ataduras simbólicas.

of letters [...]» (1968: 4)¹⁰. La razón de ello es que el poeta concreto debe ser capaz de reformular el proceso creativo mediante el uso de nuevos juegos de lenguaje y versificación: «[...] we are learning to work with a handful [of letters] that are more or less universal» (Gomringer, 1968: 4). Por ende, el hecho de trabajar únicamente con un puñado de letras no significa una reducción y simplificación tanto del proceso creativo como del lenguaje poético; por el contrario, la búsqueda de nuevas formas mínimas desencadena un cuestionamiento al lenguaje ordinario y una revaloración de los roles que desempeñan tanto el poeta como el lector mismo. Algo muy similar plantea Augusto de Campos por estos mismos años, al mencionar que la sola palabra puede ser considerada como un «campo magnético de posibilidades»: «O poeta concreto vê a palavra em si mesma —campo magnético de possibilidades— como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva» (1975: 44).

Este juego visual que Padín configura con la propia materialidad del texto ayuda a establecer un nexo profundo con el Concretismo: por un lado, el uso constante de letras mayúsculas y minúsculas permite que el poema adquiera una dimensión visual, puesto que el cambio sucesivo del tamaño y la forma de la letra genera en el lector una impresión sensorial que le obliga a mirar el poema como si de una imagen se tratase; por el otro, la misma conformación morfosintáctica de la palabra «fuego» actúa como una especie de variación o repetición infinita del mismo signo. En consecuencia, el principal foco de atención del poema es el proceso de trasmutación y significación que va teniendo el signo hasta llegar a la dimensión pragmática de la lengua; de ahí que la propuesta estética de Padín termine, precisamente, en la propia acción comunicativa: la conformación de la palabra «fuego». Y es a través de estos mecanismos discursivos cuando el poema adquire-

10. Es importante recalcar que el término de «poesía concreta» fue acuñado por Gomringer en una pequeña antología publicada en Europa en el año de 1953.

re una nueva significación dentro del plano estético: el hecho de ir de una dimensión morfosintáctica a una pragmática (como si fueran opuestos) permite que el receptor vea al proceso comunicativo como una institución que regula los distintos elementos que intervienen dentro del esquema lingüístico.

Bajo esta perspectiva, Padín consigue establecer un discurso estético-político, al cuestionar los diversos mecanismos ideológicos que intervienen en la constitución del lenguaje. Esto se debe a que tanto la cultura como los procesos de información se convierten en lo que Louis Althusser denomina como los «Aparatos ideológicos del Estado», es decir, mecanismos que el Estado utiliza con el fin de someter a las personas a la «ideología dominante» (2021, p. 11). En el caso del lenguaje, su propia institucionalización dentro del sistema lingüístico también actúa dentro de estos mismos parámetros ideológicos, sobre todo cuando este es empleado por los gobiernos totalitarios para configurar una determinada visión del mundo (tal y como acontecía en el Uruguay de los años sesenta, setenta y ochenta). Al respecto, en un ensayo posterior, Padín afirma que «[...] el lenguaje verbal ejercía sobre la realidad, una deformación que se ajustaba como un guante a las necesidades de legitimización del sistema, es decir, se había convertido, no en un instrumento de comunicación sino en un instrumento de sujeción [...]» (2007: 37).

Por consiguiente, la estructura misma del poema «El descubrimiento del fuego» se configura como una manifestación estética que trata de evidenciar y denunciar la represión ideológica que subyace en el propio lenguaje. Situación que también es descrita por Julia Kristeva, al mencionar que en todo acto lingüístico existe una función simbólica (lo que ella denomina como el «Nombre del padre») que le otorga a la palabra una determinada significancia. Precisamente, esta función simbólica es lo que permite la constitución de un código estructurado y estructurante que hace posible la comunicación; y por ello, dicha función debe ser entendida como una dimensión coercitiva y socializante que envuelve al lenguaje mismo (Kristeva, 1981: 263). Con ello, el poema se

convierte en un discurso estético-político de resistencia contra-hegemónica, ya que el paso del signo «qwertyuio» (que, según la terminología de Kristeva, puede ser visto como un «balbuceo lingüístico»¹¹) a la palabra comunicable «fuego» se transforma en la representación gráfica del fin de un estado democrático y el inicio de un sistema totalitario.

Esta cuestión ideológica que subyace dentro del campo de lo lingüístico se configura como una de las piezas fundamentales para los posteriores trabajos estéticos de Padín; sobre todo, los que abren el camino hacia la constitución de una poética visual y experimental. De tal manera que la influencia del Concretismo marca un nuevo devenir dentro de la poética del escritor uruguayo. Prueba de ello, es el cambio estético que también se da dentro de las páginas de la revista *Los Huevos del Plata*: con la aparición del poema «El descubrimiento del fuego» (1967), los editores comienzan a publicar a varios poetas y críticos literarios cuyos principales ejes de discusión son las poéticas alternativas (Eugen Gomringer, Frank Popper, Edgardo Antonio Vigo, Carlos Raúl Ginzburg, Luis Pazos, Jorge de Luxán Gutiérrez, J. F. Bory, Pierre Garnier y Julien Blaine). Esta transformación artística que tiene *Los Huevos del Plata* resulta ser trascendental para la configuración del nuevo proyecto literario de Padín: por un lado, esta decisión estética de la revista permite ampliar la red comunicativa con otros autores internacionales de su tiempo; y por el otro, esta publicación de poéticas alternativas ayuda a constituir un público-lector mucho más abierto y reflexivo, en cuanto a la recepción de poemas experimentales se refiere.

Centrado en este nuevo enfoque poético, Padín decide publicar (ya como él mismo) un poema que desarrolle aún más la experimentación con el lenguaje: «Las convulsiones de Alicia»

11. Kristeva menciona que «[...] previo a la aparición del lenguaje, se manifiesta en los niños pequeños la renuncia al paraíso materno y a la satisfacción inmediata de la demanda. Es preciso abandonar a la madre y ser abandonado por ella para ser recogido por el padre y para hablar» (1986: 66). Así, el «balbuceo lingüístico» se contrapone a la función simbólica de la lengua.

(1969)¹². Dicha propuesta se constituye a partir de fragmentos discursivos delirantes, los cuales se aglomeran en una serie de párrafos pequeños:

(ef eosie ai nlugelbrco; el manchurriaje de nubes descubre el trueno entre los pajonales celliscados de cruceras y lo liberan para que algarace de cuchillos la ceguera de los horizontes; la higuera seca, maldecida; la subversión convulsiona las ruineras vencidas; el lobi-zón regresa; la flor viscosa y sanguinolenta se abre como una caja en el codo de la víctima; la desterrada se pasea desnuda entre las flamaradas respondiendo a los ademanes del perdido; la aguada) (1969a).

Ya desde el título mismo, Padín establece una relación intertextual con la obra de Lewis Carroll (y que se repite, posteriormente, en el poema «Alicia en llamas» de *Los horizontes abiertos*). Además de sus dos obras maestras, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1872), Carroll escribió un tercer libro dedicado a algunas cuestiones filosóficas y lingüísticas que había retratado en los viajes de Alicia, *The Game of Logic* (1876). A partir de este tercer libro, las aventuras de Alicia se resignifican notablemente, puesto que el eje central de los viajes por *Wonderland* son las formas lógicas e ilógicas en las que se emplea el lenguaje. Por ende, el propio Gilles Deleuze menciona en su libro *Logique du sens* (1969) que las paradojas construidas por Carroll en sus obras buscan desestabilizar el «sentido común» de los lectores (1989: 27). Partiendo de esta idea, el filósofo francés fundamenta que la destrucción del «buen sentido» (el «sentido común») no significa la desintegración total de la lógica a la hora de emplear el lenguaje; por el contrario, esta acción permite

12. Significativamente, este poema aparece en el preciso momento en el que la revista *Los Huevos del Plata* (y con ello el proyecto artístico de los Hachepientos) llega a su fin. Un hecho que resulta trascendental: por un lado, el lector ya ha sido condicionado por la novedosa estética de *Los Huevos del Plata*; y por el otro, Padín ya venía armando lo que sería el nuevo espacio de experimentación poética, la revista *OVUM 10* (1969-1972).

que la lógica que opera en la dimensión semántica se redireccione hacia nuevas formas de pensamiento: pensar lo ilógico como algo lógico; es decir, hacer que el lenguaje sobrepase al lenguaje mismo. De ahí que Deleuze señale lo siguiente:

El lenguaje es quien fija los límites [...] pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado [...] Todos estos trastocamientos tal como aparecen en la identidad infinita tienen una misma consecuencia: la impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio. [...] La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas (1989: 26-27).

En el poema «Las convulsiones de Alicia» Padín parece reconocer la misma problemática planteada por Deleuze: si la dimensión pragmática limita las posibilidades primigenias del lenguaje, entonces, la elección del significante como elemento primordial permite la liberación de la palabra como signo. Para conseguir lo anteriormente expresado, el poeta uruguayo recupera para este poema un mecanismo proveniente del surrealismo: la escritura automática. Esto no resulta nada extraño, debido a que el propio Padín reconoce en la escritura automática un intento por romper con la lógica de sentido: «[...] la imaginación se libera mediante el automatismo y logra la imagen pura, incandescente, vital, la imagen auténticamente poética» (Pellegrini, 1961: 24). Esta imagen pura descrita por Aldo Pellegrini bien puede equipararse con las pulsiones lingüísticas que propone Kristeva, lo que permite que la escritura automática adquiera una esencia de liberación signíca. De hecho, no podemos dejar de lado que esta práctica discursiva empleada por los surrealistas «[...] nació de la observación de los estados de semisueño y de una aplicación libre del método freudiano de las asociaciones espontáneas [...]» (Bonnet, 2013: XVI).

A partir de estos planteamientos, podemos afirmar que las diversas frases inconexas que Padín desarrolla en su poema fun-

cionan como una forma de escritura esquizofrénica. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari la escritura esquizofrénica actúa como una estrategia discursiva cuyo principal enfoque es demostrar y cuestionar profundamente las restricciones lingüísticas impuestas por los códigos sociales (la función simbólica de Kristeva):

El esquizo dispone de modos de señalización propios, ya que dispone en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que solo coincide para parodiarlo. El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*, en un deslizamiento rápido [...] (2004: 23).

Precisamente, esta escritura esquizofrénica trata de configurar una lógica de sentido alternativa que desarticule la función simbólica que impera en el lenguaje mismo. En otras palabras, esta estrategia discursiva empleada por Padín busca constituir un tipo de lenguaje que se aleje de los procesos de institucionalización, debido a que la propia escritura automática puede ser entendida como una «[...] especie de delirio poético, un estado próximo al delirio psicopático [...]» (Pellegrini, 1961: 24). De ahí el título elegido por el poeta uruguayo para su propuesta estética: la convulsión es definida por la Real Academia Española como una «Contracción intensa e involuntaria de los músculos del cuerpo, de origen patológico» (2014, definición 1).

A partir de esta definición, se puede afirmar que Padín presenta a las convulsiones de Alicia (la escritura esquizofrénica/ la escritura automática) como una serie de resignificaciones (o redirecciones) que alteran los principios lógicos que intervienen en la dimensión semántica del lenguaje: la convulsión de Alicia entendida como paradoja lingüística. Esta idea se debe a la propia función que cumple el personaje de Alicia en las obras de Carroll: a lo largo de las narraciones, la protagonista intenta establecer su lógica en varias de sus aventuras. Por ello, ante la inoperancia del «sentido común», Alicia se ve abrumada por los razonamientos ilógicos que gobiernan *Wonderland* (las paradojas). Bajo esta pers-

pectiva, el personaje de Alicia se configura como una especie de autoridad que trata de imponer una determinada (y única) visión de mundo. De tal forma que las convulsiones de Alicia son, para Padín, los momentos exactos en donde la función simbólica resulta ser insuficiente para codificar y decodificar ciertas desviaciones de los signos lingüísticos.

Al igual que en el poema «El descubrimiento del fuego», esta cuestión con el lenguaje que se suscita en «Las convulsiones de Alicia» también puede ser leído desde el plano de lo político. Recordemos que la función simbólica de la lengua actúa como una forma de sistema totalitario. Por tal motivo, cada desviación del signo lingüístico (la convulsión) se presenta como un discurso de resistencia contrahegemónica, que trata de subvertir el orden lógico de las cosas; entendiendo por orden a la visión ideológica que es impuesta por los «Aparatos ideológicos del Estado» (Althusser, 2021: 11). Incluso, la propia Real Academia Española también define a la convulsión como una «Agitación violenta de agrupaciones políticas o sociales, que trastorna la normalidad de la vida colectiva» (2014, definición 2). En consecuencia, este poema se convierte en un espacio de resistencia en donde, según la terminología de Deleuze, el lenguaje intenta supera al propio lenguaje (1989: 26-27); es decir, validar más al significante que al significado. Si bien este poema no presenta una estructura visual como tal, la propia problemática que plantea Padín con el lenguaje se convierte en uno de los elementos fundamentales para la creación de un proyecto estético radical; y que se ve reflejado sobre todo en el poema «Alicia en llamas» (1969), el cual según la crítica especializada es uno de los textos más ambiciosos y polifórmicos de todo el poemario *Los horizontes abiertos* (Palacio, 2014: 24-27; Bravo, 2014: 34-35).

A partir de estas ideas concretistas, Padín resignifica el concepto mismo de poema: el acto poético se convierte en una serie de significantes activos que desarticulan los parámetros de lecturas convencionales de los receptores. Esto se debe a que, para el poeta uruguayo, «[...] el lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva [...]» (1969b). De ahí que las estructu-

ras poéticas tradicionales actúen como una forma de atadura simbólica, que transfiguran a los signos lingüísticos en objetos carentes de posibilidades imaginativas. Por tal motivo, Padín afirma que

La sintaxis, los nexos, las expresiones casuales, los sintagmas, las bimembraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías flexivas, el complemento, la versificación; los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas, indeciso segundo término de identificaciones triviales (1969b).

Tomando como referencia lo anterior, se puede decir que los poemas «El descubrimiento del fuego» y «Las convulsiones de Alicia» le confieren al lector una nueva forma de ver y entender el universo poético. La razón principal de ello es que el uso de múltiples registros de escritura alternativa no solo configura una nueva estructura visual y sonora, sino que también constituye un discurso político que versa sobre las problemáticas del lenguaje. Así, los diversos mecanismos de construcción sintáctica que percibimos en estos primeros poemas experimentales se articulan como los ejes primordiales para los posteriores trabajos poéticos y artísticos de Padín.

4. CONCLUSIONES

Con base en los análisis que hemos realizado, podemos afirmar que el reconocimiento y la apropiación que realiza Padín de los grupos neovanguardistas americanos ayudan a configurar una nueva forma de creación estética en el Uruguay de los años sesenta. Ya desde sus primeros trabajos de corte surrealista, la obra del escritor uruguayo comienza a desarrollar un pensamiento poético radical: sus propuestas visuales, experimentales y contrahegemónicas se erigen como espacios de creación estética que no solo se alejan de los cánones establecidos por la tradición literaria de los años

sesenta y setenta, sino que además constituyen una estructura que desajusta la visión hegemónica impuesta por las instituciones que rigen y operan el sistema literario. En ese sentido, Padín emplea el «campo de posibilidades lingüísticas» (De Campos, 1975: 44) que le otorgan las poéticas alternativas con la clara intención de liberar al signo de la función simbólica de la lengua: demostrarle al lector que la palabra también se encuentra inmersa dentro de un sistema ideológico, que las propias instituciones utilizan como una herramienta de sujeción social. Es decir, varios de los poemas de Padín terminan por ser manifestaciones artísticas de resistencia estético-política, en donde se evidencian la violencia, la censura y la manipulación ideológica que subyace dentro del lenguaje mismo.

Partiendo de estas ideas, se puede decir que la poética de Padín tiene como foco primigenio la construcción de una visión contrahegemónica tanto en el plano estético como en la dimensión política: el cuestionamiento de la forma poética y los procesos de institucionalización del lenguaje acaban por convertirse en una forma de resistencia contra la manipulación ideológica que han constituido los organismos e instituciones sociales; sobre todo en una época tan crucial como fue el surgimiento de la dictadura uruguaya. Por ello, no resulta nada extraño que la continuación de este proyecto artístico alternativo sean los «poemas semióticos» y «semánticos», en donde Padín expone de una forma mucho más clara y detallada su oposición al régimen totalitario de Uruguay. En consecuencia, podemos afirmar que estos primeros poemas neovanguardistas de Padín actúan como un campo de experimentación lingüística cuyo principal centro de interés es la conformación de un pensamiento estético-político de resistencia radical.

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, L. (2021). "Ideología y aparatos ideológicos de estado (apuntes para una investigación)". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas Y Sociales*, 20(78), pp. 5-28.

Arango, G. (2013). *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*. México: Vanilla Planifolia.

Bonnet, M. (2013). "Introducción". En M. Bonnet (comp.). *André Breton. Antología (1913-1966)*. México: Siglo Veintiuno, pp. XIII-XXXI.

Bravo, L. (2014). "Un texto fronterizo". En C. Pineda (ed.). *Clemente Padín. Poesías completas*. México: Ediciones del Lirio, pp. 13-27.

Carrillo, C. V. (2007). "Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta". *Latinoamérica*, (44), pp. 59-81.

Canfield, M. (2013). "Mario Benedetti: la sencilla complejidad de un poeta entrañable". *Cuadernos de literatura*, XVII(33), pp. 332-354.

De Campos, A. (1975). "Poesía concreta". En A. de Campos *et. al.* (eds.). *Teoría da Poesía Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, pp. 44-45.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y F. Guattari. (2004). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

El Anciano Buda. (1965). "Empieza la experiencia 00". *Los Huevos del Plata*, (0), s. p.

El Camaleón Mamá. (1967). "Manifiesto". *La Vaca Sagrada (Los ex-Huevos del Plata)*, (9), s. p.

Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gomringer, E. (1968). "Pre-face". En J. Rothenberg (ed.). *The Book of Hours and Constellations. Poems of Eugen Gomringer*. New York: Something Else Press, pp. 4-5.

H.Pientos. (1966a). "Manifiesto". *Los Huevos del Plata*, (1), s. p.

—. (1966b). "Hachepiencia". *Los Huevos del Plata*, (6), s. p.

Kristeva, J. (1981). "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético". C. Levi-Strauss (dir.). *La identidad*. Barcelona: Petrel, pp. 249-287.

—. (1986). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Barcelona: Gedisa.

- Maltez, A. (1967). “El descubrimiento del fuego”. *Los Huevos del Plata*, (10), s. p.
- Padín, C. (1966). “Impaciente”. *Los Huevos del Plata*, (5), s. p.
- . (1967). “Sople rabiosamente conjurado”. *Los Huevos del Plata*, (10), s. p.
- . (1968). “Libres como el viento”. *Los Huevos del Plata*, (11), s. p.
- . (1969a). “Las convulsiones de Alicia”. *Los Huevos del Plata*, (14), s. p.
- . (1969b). “La Nueva Poesía I”. *OVUM 10*, (1), s. p.
- . (2007). “El UNI/vers de Guillermo Deisler”. En F. García (ed.). *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha de Valparaíso/Cámara Aduanera de Chile/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes FONDART V Región, pp. 35-42.
- Palacio, M. (2014). “*Los Horizontes Abiertos*”. En C. Pineda (ed.). *Clemente Padín. Poesías completas*. México: Ediciones del Lirio, pp. 13-27.
- Paris, E. (1966). “Fumo, luego existo”. *Los Huevos del Plata*, (4), s. p.
- Pellegrini, A. (1961). “La poesía surrealista”. En A. Pellegrini (comp. y trad.). *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, pp. 13-42.
- Piniella Grillet, I. J. (2018). “Cadáver del objeto: basurología y escatología en El Techo de la Ballena”. *Mitologías hoy*, 17, pp. 51-64.
- Real Academia Española (2014). “Convulsión”. *Diccionario de la lengua española*. Web. Recuperado el 5 enero 2024, <https://dle.rae.es/convulsi%C3%B3n>
- Rocca, P. (2012). “Las revistas: invención y construcción de lectores (Un dilema a dos orillas, 1947-1962)”. En P. Rocca (ed.). *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 13-56.
- Trujillo Acosta, M. (2013). “*El Techo de la Ballena*: grupo artístico-literario entre arpones y vísceras”. En M. Soler Gallo y M. T. Navarrete Navarrete (eds.). *Del lado de acá: estudios literarios hispanoamericanos*. Roma: Aracne, pp. 417-424.