

**Gabriela
Aceves-
Sepúlveda**

Simon Fraser
University,
Surrey,
Canadá

**ARTE, CONTRACULTURA Y
POLÍTICA: LA GUERRA FRÍA A
TRAVÉS DE *EL CORNO
EMPLUMADO / THE PLUMED
HORN*, 1962-1969¹**

Durante la década de los setenta el campo de las artes tuvo una transformación sin precedentes. Tanto los artistas visuales como los entusiastas de la ciencia y la tecnología experimentaron con el correo postal, la imprenta, los ordenadores, el vídeo, la radio y las transmisiones televisivas para dar origen a prácticas mediáticas interdisciplinarias que Dick Higgins llamó “intermedia.”² Al revivir las estrategias de la vanguardia y experimentar con medios de comunicación masiva, los artistas construyeron redes transnacionales de intercambio y espacios de exhibición alternativos que desafiaban las

¹ Una versión más extensa de este ensayo se publicó en Chaplin, Tamara y Pieper Mooney, Jadwiga (eds.) (2017). *The Global 1960s. Convention, Contest and Counterculture*. London: Routledge.

² Higgins, Dick (2001). Intermedia with Appendix by Hannah Higgins. *Leonardo*, 34, 1.

convenciones tradicionales de producción y distribución artística. En particular, las revistas se convirtieron en importantes sitios de creación y exhibición artística. Como Gwen Allen lo explica, “los artistas utilizaron lo efímero y material de la revista para desafiar las convenciones de los medios artísticos y las galerías.”³ Un claro ejemplo fue la revista bilingüe (inglés y español) *El corno emplumado / The Plumed Horn*, publicada en la Ciudad de México de 1962 a 1969 por la poeta estadounidense Margaret Randall y su esposo, el escritor mexicano Sergio Mondragón, principalmente (Fig. 1).



[Fig. 1.] *El corno emplumado / The Plumed Horn*. Photo by the author.

El corno, como era conocida por sus colaboradores, surgió en respuesta al conservadurismo político de los años cincuenta, las presiones ideológicas de la guerra fría y las aspiraciones antiautoritarias de las generaciones emergentes de artistas y activistas. Con un tiraje de tres mil ejemplares trimestrales y distribución por todo el continente

³ Allen, Gwen (2011). *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

americano y en varias ciudades de Europa y Australia, *El corno* enfatizaba el potencial del arte para crear puentes entre naciones e ideologías políticas. El título de la revista, acuñado por el escritor Harvey Wolin, hacía referencia a las plumas del dios azteca Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, y al corno del jazz, un símbolo de la contracultura estadounidense.⁴ De 1962 a 1968, *El corno* introdujo el trabajo de los poetas *beat* y los artistas del Black Mountain College al público latinoamericano, mientras exhibía el arte y la poesía experimental de Latinoamérica a lectores fuera de la región y presentaba estudios antropológicos sobre las culturas indígenas y el misticismo del *new age*. La revista combinaba el compromiso de Randall con la izquierda latinoamericana y el interés de Mondragón por la cultura de las drogas y las preguntas místicas del ser. Sus aspiraciones quedaron grabadas en las distintas secciones de *El corno*, que incluían poesía, ensayos breves, artes visuales, anuncios y una sección de cartas de lectores y colaboradores que hacían de la revista una herramienta de comunicación entre personas de todo el mundo. Para Randall, *El corno* “no fue nunca solo una revista; no fue nunca solo una colección de palabras e imágenes recabadas por dos personas... *El corno* era una red.”⁵ *El corno* era un centro de reunión para artistas, académicos, escritores y activistas jóvenes y establecidos por todo el mundo, a la vez que la casa de Randall y Mondragón en la Ciudad de México servía como refugio para los artistas que visitaban la ciudad.⁶

⁴ Randall, Margaret (1978). *El Corno Emplumado, 1961-1969: Some Notes in Retrospect*. In: *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*. New York: Pushcart, 412.

⁵ *Ibid.*

⁶ Entrevista con George Bowering, 14 de junio de 2010, correo electrónico; entrevista con Felipe Ehrenberg, 13 de abril de 2011, correo electrónico.

El corno se destacó por ser bilingüe (inglés y español) y por publicar el trabajo de artistas e intelectuales de diversas disciplinas y con ideologías opuestas. Sus editores dedicaron números a la poesía de Argentina, Argelia, Brasil, Canadá, Colombia, Chile, Cuba, Finlandia, Guatemala, Nicaragua, España, México, El Salvador, Uruguay y Venezuela. También se dedicaron números completos al poeta canadiense George Bowering, el español Augsti Bartra, la peruana Raquel Jodorowsky y el estadounidense Robert Kelly. Los trabajos de Thomas Merton, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y George Bowering fueron publicados en español, y los de César Vallejo y Rosario Castellanos en inglés. La revista también proveyó un espacio a los trabajos menos conocidos de Ernesto Cardenal, Cecilia Vicuña, Raquel Jodorowsky, los poetas colombianos del nadaísmo y los poetas concretos brasileños, entre otros artistas emergentes de Holanda, Finlandia, Guatemala, El Salvador y Argelia. Sin embargo, según Davison y Rostagno, esa apertura editorial podría ser una de las razones por las que *El corno* no recibió mucha atención en la academia literaria.⁷ Para algunos autores estadounidenses resultaba difícil acoger una revista publicada en México, el cual no era visto como un lugar de producción literaria de altura, mientras que en varias partes de Latinoamérica era difícil prestar atención a un esfuerzo internacional cuando se buscaba aún el establecimiento de las escuelas literarias nacionales y regionales.⁸ Otros se quejaron de la calidad inconstante de las traducciones. La misma Randall ha reconocido que la falta de recursos y

⁷ Rostagno, Irene (1997). *The Plumed Horn/ El Corno Emplumado: The Spell of Cuba in the 1960s*. In: *Searching for Recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Connecticut; London: Greenwood Press, 60-87; Davison, Alan R. (1994). *El Corno Emplumado = the Plumed Horn: A Voice of the Sixties*. Ohio: Textos Toledanos.

⁸ Randall, Margaret y Mondragón, Sergio (1967). *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 21, 5-7; *The Plumed Horn/ El Corno Emplumado: The Spell of Cuba in the 1960s*, 66.

de experiencia técnica afectaron la aceptación de *El corno* en el círculo de escritores establecidos en ambos lados de la frontera.⁹ No obstante, *El corno* fue mucho más que una revista literaria. Fue un espacio de exhibición alternativo y un medio de comunicación entre artistas e intelectuales de todo el mundo.

Aunque algunos autores contemporáneos han reconocido a *El corno* como un importante espacio de producción contracultural en los años sesenta, aún falta por estudiar cómo esta revista facilitó la construcción de un tejido de intercambios multidireccionales que contradecían las narrativas dominantes y daban prioridad a los flujos de norte a sur. Este ensayo aborda esta característica emblemática de *El corno* y plantea que *El Corno* se encontraba en diálogo con otras expresiones neovanguardistas de la época, que buscaban también establecer medios alternativos de distribución artística como una expresión política.

Se entiende a la década de los sesenta como un periodo de la guerra fría que enfatizó la producción cultural, no como un elemento secundario sino como un lugar donde la política formal y la vida cotidiana eran co-productas. Se extendía así “la estrecha noción de lo ‘político’ para incluir la cultura y la vida cotidiana, buscando cuidadosamente dar sentido a los hilos ideológicos que unen a la cultura y a la política en este periodo,”¹⁰ como lo señala Zolov. Siguiendo estudios recientes que comprenden el papel de proyectos culturales transnacionales surgidos en el contexto de la Guerra Fría y que anticiparon un interés por los

⁹ Randall, Margaret (2015, Enero 16). *Remembering El Corno Emplumado* [Página Web]. Recuperado de <<http://opendoor.northwestern.edu/archive/exhibits/show/el-corno-emplumado-hemispheric/remembering-el-corno-randall>>

¹⁰ Zolov, Eric (2014). Introduction. *The Americas*, 70, 3: 353.

flujos globales y multidireccionales en los años ochenta,¹¹ se propone leer *El corno* como un registro histórico de los sesenta en el que se visibilizan instancias de creación artística simultánea y se daba seguimiento al desarrollo de relaciones y redes de intercambio entre artistas de todo el mundo.

El interés de *El corno* por construir dichas redes creativas se asemejaba al de otras revistas de arte de la época, no solo publicaciones latinoamericanas de poesía como *Pájaro cascabel*, *Cuento*, *El techo de la ballena* o *Los Tzántzicos*, sino también revistas de arte como *Aspen: La revista en una caja* (*Aspen: The Magazine in a Box*) publicada en Nueva York de 1965 a 1971. Como señala Allen, estas revistas articulaban su carácter contracultural tanto en su forma como en su contenido al adoptar una calidad de tipo casera y experimentar con diferentes formatos.¹² Algunas revistas, como *Aspen*, consistían en proyectos multimedia o “revistas en una caja” que integraban filme super-8 y objetos coleccionables distribuidos por correo. Dichos proyectos fueron parte de las prácticas artísticas conceptuales en contra del orden establecido de una amplia gama de artistas, incluyendo a miembros del movimiento Fluxus. Éstos buscaban burlar al mercado del arte y las galerías convencionales mediante la exploración de distintos sistemas de distribución y el desarrollo de redes creativas independientes. Aunque *El corno* no experimentó con soportes materiales y fílmicos a este grado, se anticipó a algunas de estas prácticas, como el uso del correo postal para distribuir arte. En las páginas de *El corno*, los artistas

¹¹ Juneja, Monica (2016). The Ethnic and the Global—Tangled Trajectories of the “Primitive” in Modern and Contemporary Art. In: *Global Art Challenges: Towards an Ecology of Knowledges* [conferencia, Universidad de Barcelona/MACBA, Barcelona] ; Joyeux-Prunel, Béatrice (2016). Graphs, Charts, Maps: Plotting the Global History of Modern Art. In: *Global Art Challenges: Towards an Ecology of Knowledges* [conferencia, Universidad de Barcelona/MACBA, Barcelona].

¹² Allen, *Artists' Magazines*. [op. cit.].

experimentaban con distintos formatos, incluyendo inserciones pagadas. También mostraba trabajos que de otra forma no habrían sido presentados juntos en su tiempo, como arte visual, poesía, prosa y ensayos críticos de artistas establecidos y emergentes. Fundamentalmente, a través de la experimentación con diferentes formatos y medios, *El corno* hacía del arte un medio, lo cual para Allen, “era un acto político que desafiaba al mundo del arte y al mundo en general.”¹³

Una breve historia de *El corno*

Al igual que muchos artistas de su generación, Randall, una joven poeta de Nueva York, se mudó a la Ciudad de México en 1961 para buscar una nueva forma de vida. Randall y otros expatriados se reunían en el apartamento del poeta *beat* Philip Lamantia, radicado en la Ciudad de México desde 1954. También acudían a las reuniones algunos escritores y artistas mexicanos interesados en conocer más sobre lo que ocurría en el exterior. Juntos, leían clásicos de la literatura en español e inglés.¹⁴ Wolin, Mondragón y Randall pronto identificaron la necesidad de establecer un medio por el que pudiesen compartir su trabajo en ambos idiomas. En enero de 1962, editaron y publicaron la primera edición de *El corno*, con el objetivo de crear:

Una revista de poesía, prosa, cartas y arte de ambos hemisferios... cuyas páginas se ajusten al mundo... ahora que las relaciones entre las Américas son peores que nunca, esperamos

¹³ *Ibid.*, 7.

¹⁴ Randall, *El Corno Emplumado, 1961-1969: Some Notes in Retrospect*. [*op. cit.*], 407.

que *El corno emplumado* muestre (fuera de la política) el hecho de que TODOS SOMOS HERMANOS.¹⁵

Los editores afirmaban así que el objetivo central de la revista era desarrollar un foro donde artistas de ambos hemisferios del continente americano compartieran su trabajo lejos de las divisiones políticas e ideológicas que amenazaban a la región. Este objetivo fraternal de unir a las personas de las Américas por medio del arte se mantuvo durante esa década. Sin embargo, con los años surgieron diferencias ideológicas entre Mondragón y Randall, editores principales y pareja sentimental desde la segunda edición. Sin embargo, mantuvieron una postura editorial abierta. Randall señala que ella “veía a Cuba como la sociedad del futuro y daba mayor espacio a autores revolucionarios” mientras Mondragón “se involucró en el budismo y favorecía los textos místicos,”¹⁶ por lo que gradualmente la publicación parecía ser dos revistas en una.

Estos cambios se hicieron más evidentes en las notas editoriales, que inicialmente eran casi idénticas en ambos idiomas, aunque habían sido escritas individualmente por Randall y Mondragón. Estas transformaciones ideológicas también se reflejaron en el diseño de la revista. La portadas pasaron de un diseño duocromático con una composición tipográfica formalista a mostrar fotografías y arte gráfico que narraban de manera visual las transformaciones ideológicas de sus editores.

En 1968, las presiones de la guerra fría llegaron a la Ciudad de México, ocasionando un cambio radical en *El Corno* a raíz de la matanza de

¹⁵ Randall, Margaret, Mondragón, Sergio y Wolin, Harvey (1962). Carta editorial. *El Corno Emplumado/ The Plumed Horn*. 1.

¹⁶ Randall, *Remembering El Corno Emplumado*. [op. cit.].

estudiantes en la Plaza de Tlatelolco. El 28 de octubre de 1968, veintiséis días después de la masacre estudiantil, Randall y Mondragón publicaron la última edición de la revista juntos. La nota editorial de Mondragón denunciaba la responsabilidad del gobierno mexicano en los trágicos eventos de Tlatelolco, mientras Randall condenaba la falta de libertad de prensa en el mundo. Después de este número, Mondragón decidió esconderse pues temía la represión. Si bien no estuvieron directamente involucrados en el movimiento estudiantil, algunos colaboradores mexicanos de *El corno* habían impreso, distribuido y traducido volantes y notas de apoyo.¹⁷ En retrospectiva, Randall recuerda que su participación en el movimiento estudiantil no fue importante y que hizo “lo que la mayoría de la gente honesta en la Ciudad de México hacía en esos tiempos: ayudar a los estudiantes, darles comida, reunir dinero, distribuir propaganda, etc.”⁴¹ La revista, por otro lado, no estuvo directamente relacionada con el movimiento, pero sí sirvió como foro para que los colaboradores expresaran sus opiniones sobre éste y otros eventos políticos del momento.¹⁸

El corno había recibido apoyo financiero del gobierno mexicano por varios años. Sin embargo, después de la publicación del número de octubre de 1968, Randall, ya separada de Mondragón, se valió de sus propios medios para publicar el número veintinueve en enero de 1969 con apoyo económico de colaboradores fuera de México. Acompañada por Robert Cohen, su nueva pareja, Randall siguió publicando la revista sin apoyo del gobierno hasta julio de 1969, cuando ambos comenzaron a recibir amenazas. Finalmente Randall sale de México hacia Cuba ese año.

¹⁷ Entrevista con Felipe Ehernberg. [op. cit.].

¹⁸ Randall, *El Corno Emplumado, 1961-1969: Some Notes in Retrospect*. [op. cit.], 413.

Construyendo redes creativas por correo postal

Randall y Mondragón percibían la sección de cartas de *El corno* como un vehículo para promover las relaciones entre lectores y colaboradores, y un foro abierto a la discusión de distintos puntos de vista, donde compartir historias personales y verter opiniones sobre temas cotidianos. Muchas de las cartas eran personales—sobre el proceso creativo de un poeta finlandés o las aspiraciones de un grupo de poetas nicaragüenses de publicar una revista como *El corno*.¹⁹ El tono íntimo de algunas cartas permitía asomarse a las relaciones interpersonales forjadas en las páginas de la revista, manifestadas en encuentros físicos en casa de Randall y Mondragón donde se fortalecían los proyectos y las relaciones por correspondencia.

Esta sección también evidenciaba los mecanismos de lectura y distribución de *El corno*. En los primeros años de la revista, ambos editores tenían una estrecha relación con Arnaldo Orfila Reyna, entonces director de la casa editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, una de las más grandes en Latinoamérica. Randall señala que Orfila Reyna les brindó una lista de bibliotecas en todo el mundo donde podían enviar ejemplares de la revista. Fue así como Cecilia Vicuña, en ese entonces una joven artista, descubrió *El corno* en una biblioteca en Santiago de Chile, y pronto comenzó a colaborar en ella.²⁰ Como Vicuña, muchos otros enviaban su trabajo a la revista para publicarlo tras encontrarla en su biblioteca favorita. A cambio, Randall y Mondragón convertían a estos nuevos colaboradores en

¹⁹ Rossi, Matti (1965). Letter to the Editors. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 13, 121-22; Yllescas, Edwin y Cuadra, Roberto (1962). Letter to the Editors. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 1, 63-65.

²⁰ Cecilia Vicuña. In: Nielsen, Anne-Mette y Beltrán, Nickolenkla (2005). *El Corno Emplumado, Una historia de los sesenta* [DVD]. Denmark: Angulos Production.

representantes de *El corno* en el extranjero, lo que permitió que la revista se propagara por Latinoamérica, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Europa, India y Australia. Si bien la revista tenía el apoyo financiero del gobierno mexicano, requería donativos de amigos y colaboradores para sobrevivir. Algunos artistas y poetas publicaban inserciones pagadas y organizaban eventos de recaudación de fondos. Otros, como George Bowering, compraban impresiones originales de las ediciones dedicadas a su trabajo.²¹

La sección de cartas, como señala Davison, también servía como una fuente de información alternativa que daba a los lectores distintas perspectivas sobre los principales acontecimientos, como el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos y la Cuba post-embargo de 1962.²² Asimismo, a través de las cartas *El corno* también daba voz a dos de los actores principales del progreso de la guerra fría cultural en las Américas: la Casa de las Américas, en La Habana, y colectivamente diversas iniciativas culturales con fondos estadounidenses que daban seguimiento a la Alianza para el Progreso de Kennedy. Si bien Randall apoyó abiertamente la causa cubana, en 1963 *El corno* publicó una carta del argentino Rafael Squirru, director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, en la que criticaba la postura de Fidel Castro en su *Carta a los intelectuales*, publicada en *El corno* unos meses antes.²³ A la larga, el apoyo de la revista a Cuba le costaría quinientas suscripciones de la Unión Panamericana en Washington, en lo que Randall llamaría un intento por

²¹ Entrevista con George Bowering. [op. cit.].

²² Davison, *El Corno Emplumado =the Plumed Horn: A Voice of the Sixties*. [op. cit.], 17.

²³ Squirru, Rafael (1964). Letter to Editors. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 9, 144-45; Castro, Fidel (1963). Carta a los intelectuales (fragmento). *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 7, 38-40.

sacarlos del mercado.²⁴ No obstante, *El corno* publicó veinticuatro números más con una creciente lista de representantes.

Otros puntos de vista vertidos en la sección de cartas de *El corno* explican el rol de la revista como un vehículo de comunicación entre las Américas. En 1963, el nicaragüense Ernesto Cardenal señaló que si el objetivo de la revista era conectar ambos hemisferios en el continente, la verdadera unión panamericana emergería de entre sus páginas.²⁵ Para Cardenal, la unión panamericana se desarrollaría mediante la creación de una avenida que permitiera a artistas e intelectuales anglo e hispanoparlantes comprenderse unos a otros. Desde su punto de vista, *El corno* anticipaba los intercambios literarios que formarían el Centro para las Relaciones Interamericanas y otras organizaciones similares al final de la década.²⁶

La renovada atención hacia las culturas indígenas, un elemento importante que caracterizó la contracultura de los años sesenta, también tuvo un foro en *El corno*. En sus páginas, intelectuales y académicos publicaron reportes sobre sus viajes de investigación por zonas indígenas o discutían hallazgos arqueológicos. Varios números fueron ilustrados con gráficos de códices prehispánicos incluyendo el Borgia, el Nuttall y el Dresde, así como fotografías del barro y la cerámica de Teotihuacán, Oaxaca y Veracruz. Como un producto de su tiempo, *El Corno* abordaba las culturas indígenas desde un marco tradicional que en cierta medida, reflejaba la perspectiva neocolonial de los reformadores mexicanos, quienes consideraban el pasado indígena

²⁴ Randall, *El Corno Emplumado, 1961-1969: Some Notes in Retrospect*. [op. cit.], 416.

²⁵ Cardenal, Ernesto (1963). Letter to the Editors. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 5, 145-46.

²⁶ Rostagno, *The Plumed Horn/ El Corno Emplumado: The Spell of Cuba in the 1960s*. [op. cit.], 85.

como piedra angular de la mexicanidad. Si bien la perspectiva de *El corno* sobre las culturas indígenas reflejaba la búsqueda utópica contracultural de los sesenta por un pasado indígena ideal que informara el presente, su postura editorial abierta también daba voz a dichas culturas. En abril de 1964, el número diez de la revista fue dedicado a la “poesía primitiva,” como lo llamaron los editores, e incluía poesía comanche, ojibwa, sioux, nahua, maya, otomí y pigmea, entre otras. Aunque dicha inclusión iba cargada de una mirada etnocéntrica evidenciada por el uso del término “primitiva,” también seguía los intereses de los editores por construir puentes entre culturas, naciones, disciplinas artísticas y tradiciones. El enfoque iconoclasta de *El corno*, es decir, la forma en que las imágenes de motivos indígenas eran secuenciadas en las páginas de la revista y colocadas junto a otro tipo de imágenes, anticipó prácticas curatoriales que más tarde trataron de dismantelar prácticas eurocéntricas del mundo del arte, como la exposición *Magiciens de la Terre* (Magos de la tierra) de Jean Hubert-Martin en el Centro Pompidou de París en 1989.

La revista como una galería alternativa

Uno de los aspectos más importantes y menos estudiado de *El corno* es su función como un foro alternativo de exhibición y distribución artística. Al reproducir obras de artistas establecidos y emergentes de distintos países, *El corno* brindaba una oportunidad sin igual de presentar artistas que de otra forma no habrían expuesto su trabajo juntos. Como la crítica de arte Lucy Lippard reconoce, las revistas y publicaciones periódicas de los años sesenta eran un “vehículo ideal

para el arte.”²⁷ Con esta práctica, *El corno* proponía la reconfiguración de los discursos y jerarquías disciplinarios tradicionales dentro del mundo del arte. Esta reconfiguración reflejaba la experimentación de los artistas a través de distintos medios y prácticas, y desafiaba las narrativas eurocentristas de la historia del arte que ignoraban la producción cultural del hemisferio sur, colocándola en una posición inferior o viéndola como una simple fuente de inspiración vis-á-vis la producción cultural estadounidense y europea. Ciertamente, el enfoque editorial iconoclasta de *El corno* anticipaba un interés por reconfigurar los intercambios transnacionales que tenían el potencial de descentralizar los enfoques eurocentristas y norteamericanos.

En los primeros años de *El corno*, las relaciones personales entre Randall y artistas basados en Nueva York y la Ciudad de México facilitaron este enfoque iconoclasta. Más tarde, conforme los artistas reconocían el potencial de difundir su trabajo por medio de *El corno*, comenzaron a enviar colaboraciones y donaciones para eventos de recaudación de fondos. La revista incluyó reproducciones de la obra de distintos artistas que residían en los Estados Unidos y Canadá, como los pintores expresionistas abstractos Ellen De Kooning, Milton Resnik, Franz Kline y Mark Di Suvero, el artista interdisciplinario Bruce Conner y la artista pop Marisol, así como el artista multimedia canadiense Roy Kiooka. Entre los europeos destacaba el trabajo del artista gráfico francés, Roland Topor. Entre los artistas residentes en México y otras partes de Latinoamérica que participaron en la revista se encontraban la pintora surrealista Leonora Carrington, los neofigurativos José Luis Cuevas, Arnold Belkin y Carlos Cofeen Serpas, la artista gráfica social-realista Rini Templeton, los conceptuales Mathias Goeritz y Felipe

²⁷ Cita en Allen, *Artists' Magazines*. [op. cit.], 15.

Ehrenberg, el poeta concreto brasileño Haroldo de Campos, los fotógrafos documentales mexicanos Nacho López y Rodrigo Moya y el norteamericano Larry Siegel, y el dibujante colombiano Álvaro Barrios, y reproducciones de códices prehispánicos, entre muchos otros.

Este enfoque iconoclasta emocionaba a muchos lectores. Lawrence Ferlinghetti, artista interdisciplinario y fundador de la librería City Lights en San Francisco, escribió una carta a los editores reconociendo la publicación de tan variado contenido.

El número 10 de CORNO es genial. En especial las ilustraciones de Topor, la poesía primitiva nativa y las concreciones brasileñas... En cuanto a Topor, ¿podrían darme su dirección? Estoy trabajando en un libro de *happenings* y rutinas que se supone se imprimirá en *New Directions* en tres semanas, y quisiera usar ese dibujo de Topor de los dos hombres con las cabezas vendadas. (De hecho, ese dibujo me ha hecho escribir una nueva rutina para el libro).²⁸

Correspondencia como ésta ejemplifica cómo tenía lugar la experimentación artística simultáneamente a través de las Américas, y cómo *El corno* promovía intercambios culturales. Al facilitar estos encuentros y conversaciones, Mondragón y Randall participaban en diálogos paralelos con movimientos artísticos como el Fluxus, cuyo objetivo era crear una red de artistas fuera del medio artístico mediante el uso creativo de las tecnologías de la comunicación como el correo postal y las publicaciones. Como lo definieron Jon Bird y Michael Newman, “Fluxus era un movimiento de arte internacional que enfatizaba lo efímero y cotidiano en *performances*, promovía la

²⁸ Ferlinghetti, Lawrence (1964). San Francisco, 27 April 1964. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 11, 154.

experimentación entre distintos medios y disciplinas, y anárquicamente ridiculizaba las aspiraciones de los gustos burgueses.”²⁹ Los artistas del Fluxus buscaban romper la relación tradicional entre el objeto del arte y sus espectadores al hacerlos parte integral del trabajo e incluir a la vida cotidiana en el arte.

En México, los artistas visuales acogieron las oportunidades de internacionalización que brindaba *El corno*. Como en otros lugares, los años sesenta en México fueron un tiempo para la experimentación en el que muchos artistas buscaron romper las fronteras disciplinarias y elevar lo cotidiano al nivel del arte. Los artistas que residían en la Ciudad de México buscaban estos objetivos desde distintos enfoques y la mayoría de ellos encontraba un foro en *El corno* como un espacio de exposición artística alternativa para las corrientes más activas y experimentales de las artes visuales de la ciudad.

Una de esas corrientes fue representada por el colectivo artístico Los Hartos, fundado por Mathias Goeritz, Pedro Freiberg y José Luis Cuevas en 1961. Los Hartos, quienes publicaron su manifiesto en la segunda edición de *El corno* y se declararon “hartos de todo, en particular de la esfera artificial e histórica del llamado mundo del arte con todas sus salas de pintura de mal gusto,”³⁰ sugerían que acciones cotidianas simples como cosechar, trabajar o educar a un hijo también podrían ser considerados arte. Los intentos de Los Hartos por posicionar la vida cotidiana en la esfera del arte encontraron eco en el carácter anti-establecimentista que caracterizaba a *El corno*. Los Hartos lanzaron un ataque al establecimiento cultural mexicano, al que veían como

²⁹ Newman, Michael y Bird, Jon (1999). *Rewriting Conceptual Art*. London, UK: Reaktion Books, 6.

³⁰ Los Hartos (1962). Manifiesto de Los Hartos. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 2.

promotores de la escuela mexicana y de las corrientes abstraccionistas que circulaban en las galerías de la época. El 30 de noviembre de 1961, Los Hartos organizaron su primera y única exposición de arte en la Ciudad de México. En ésta, presentaron trabajos de Goeritz, Cuevas y Freiberg a la par de trabajos de un ama de casa, una niñera, un niño, un pollo, un trabajador industrial y un granjero. La galería canceló el espectáculo después de los fuertes comentarios de la crítica sobre la inauguración.³¹ *Los Hartos* también mostraron su trabajo en *El corno*, donde publicaron inserciones pagadas. Goeritz publicó un anuncio donde se decía “harto de Coca-Cola pero aún un admirador de ella.”³² Coca-Cola era un símbolo del imperialismo estadounidense en la región y también representaba la cultura de ese país, entendida como la lengua inglesa, la música rock, y movimientos contraculturales como los *beats* y los hippies, lo que cada vez atraía a más jóvenes mexicanos y encontraba cabida en *El corno*. Claramente, Goeritz era consciente de las emociones contradictorias de repulsión y atracción que muchos sentían para con Estados Unidos, contradicciones que artistas como el propio Goertiz, el artista pop Andy Warhol y el brasileño Cildo Meireles también expresaron utilizando la marca Coca-Cola.

Goeritz no fue el único en experimentar con el formato de la inserción pagada. En el mismo número, una inserción del artista Bruce Conner, quien residía en California, fue censurada por su obscenidad. La inserción leía: “Declaración oficial. Anuncio pagado por Bruce Conner y rechazado por los editores debido a su contenido obsceno.”³³ En la

³¹ Hajar, Alberto (2007). *Frentes, Coaliciones Y Talleres. Grupos Visuales En México En El Siglo XX*. Ciudad de México: CENIDIAP.

³² Goeritz, Mathias (1963). Mathias Goeritz Está Harto Pero Toma Coca Cola. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 3, 143.

³³ Conner, Bruce (1963). Official Statement. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 3, 136.

misma página, José Luis Cuevas anunciaba sus logros personales en la bienal de Sao Paulo y de “la VII Mostra Internazionale di Bianco e Nero, Lugano (Suiza), etcétera.”³⁴

Este uso irreverente de las inserciones pagadas para la auto-promoción fue prevalente entre los artistas conceptuales de mediados de la década, quienes se negaron a crear objetos artísticos para alejarse del mercado del arte y llegar a públicos más amplios. Muchos se acercaron a las posibilidades de comunicación que ofrecían las nuevas tecnologías como medios de distribución de arte alternativo, lejos del sistema de las galerías. Implícitamente, buscaban que el arte fuera accesible y democrático. Las revistas, los libros de artistas y el arte por correo fueron algunos de los vehículos por los que los artistas conceptuales recurrían al texto, fotos, mapas, listas y diagramas, ya fuera que éstos servían como registro de su arte o fueran el arte mismo. Por ejemplo, hacia 1967, el artista conceptual Dan Graham, asociado a la revista *Aspen*, comenzó a utilizar los anuncios pagados para distribuir su trabajo. Graham invitó a otros artistas a utilizar estos espacios pues “funcionaban como agujeros en la topografía de la revista ... están ahí para pinchar o interrumpir su discurso.”³⁵ Como Allen señala, este giro traía consigo una dimensión antagónica: “Sacar anuncios pagados era una forma en que los artistas retiraban la publicidad comercial de la revista de arte y la utilizaban para sus propios intereses.”³⁶ Sin embargo, como varios académicos han señalado, las aspiraciones de los artistas conceptuales para burlar al mercado estaban repletas de

³⁴ Cuevas, José Luis (1963). José Luis Cuevas. *El Corno Emplumado/The Plumed Horn*. 3, 136.

³⁵ Allen, *Artists' Magazines*. [op. cit.], 39.

³⁶ *Ibid.*, 39.

contradicciones, dado que muchos de ellos orquestaban relaciones con las economías y las instituciones artísticas.

Al igual que *El corno* y la mayoría de los esfuerzos culturales de la Ciudad de México que clamaban ser independientes e ir contra el sistema, algunos de los miembros de Los Hartos recibían financiamiento del gobierno mexicano y exhibían en galerías comerciales y públicas. Al igual que la contradicción de Goeritz con Coca-Cola, varios colaboradores de *El corno* decían ser anti-establecimiento mientras gozaban de una privilegiada posición como artistas en un país donde el país financiaba gran parte de la producción cultural metropolitana.

Otros artistas con gran influencia en la escena del arte en la Ciudad de México durante los años sesenta incluían al chileno Alejandro Jodorowsky, el cineasta español Fernando Arrabal y el artista gráfico francés Roland Topor quienes establecieron el colectivo Movimiento Pánico. Jodorowsky comenzó a intervenir en la escena teatral de la Ciudad de México a principios de los sesenta con una variedad de propuestas como los *Efímeros teatrales*, una serie de espectáculos que ocasionalmente contaban con artistas que seguían un guión. El *Efímero de San Carlos de abril de 1964* tuvo lugar en un escenario que incluía un “relieve formado de pan y tortillas” en el que el personaje “Monstruo-monstruo” desgarraba con sus dientes una paloma viviente, seguido de un coro vestido en medias negras que se hincaba y entonaba religiosamente una serie de eslóganes y clichés como “Vote por el PRI, es el programa que importa.”³⁷ Como señala Cuauhtémoc Medina, los historiadores del arte han usado exclusivamente el término *happenings*

³⁷ Jodorowsky, Alejandro (2006). Las Fábulas Pánicas. In: Debrouse, Olivier (ed.). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Mexico: Universidad Autónoma de México, 104-105.

(espectáculo improvisado) para describir el cambio a las prácticas de *performance* de artistas visuales como Allan Kaprow.³⁸ Sin embargo, a principio de los años sesenta, este cambio fue bien recibido por tradiciones de distintas disciplinas incluyendo las sesiones de poesía viva de poetas del *beat* como Ferlinghetti y los experimentos teatrales de Jodorowsky. Si bien los experimentos de Jodorowsky y Topor con los eventos improvisados tenían sus raíces en el Teatro Cruel del francés surrealista Antonin Artaud como apunta Medina, la similitud y coexistencia de los *happenings* internacionales de la era se evidencia a través de varios intercambios registrados en las páginas de *El corno*, como la carta de Ferlinghetti a los editores. Una investigación más profunda sobre estos intercambios podría rebelar aún más el rol de *El corno* para habilitar discursos compartidos y experimentaciones artísticas a través de distintas latitudes.

Como vemos, el legado de *El corno* se extendía más allá del campo literario. El seguimiento a dicho legado radicaba, también, en dos de sus colaboradores: Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, quienes físicamente se aseguraron de que la revista continuara dentro y fuera de México. El joven Ehrenberg comenzó a colaborar con *El corno* en 1967 cuando ilustró la portada y varias páginas del número veintidós en 1967. Para el número veintiséis (1968), pasó a formar parte del consejo editorial. Él y su esposa, Martha Hellion, fueron parte de un grupo de artistas jóvenes interesados en transformar la escena del arte mexicana. Antes de unirse a *El corno*, ambos habían establecido foros para facilitar diálogos entre artistas en comunidades remotas del estado de Guerrero y la Ciudad de México.³⁹ Ehrenberg y Hellion huyeron de México en

³⁸ Medina, Cuauhtémoc (2006). Pánico Recuperado.

³⁹ Hellion, Martha (2007). Milnovecientosesenta. In Fernando Llanos y Felipe Ehrenberg (eds.), *Felipe Eherenberg*. Mexico: Editorial Diamantina, 97-110.

1968 y se establecieron en Inglaterra, donde permanecieron exiliados hasta 1974. Su participación en *El corno* había cambiado su enfoque artístico a la producción de libros de artistas, por lo que fundaron la casa editorial Beau Geste Presse (BGP). Ésta funcionó, al igual que *El corno*, como un punto de encuentro para comunidades de artistas internacionales que residían en casa de Hellion y Ehrenberg mientras trabajaban en sus publicaciones. Poco tiempo después, BGP comenzó a participar en redes editoriales independientes relacionadas con el Fluxus. En 1974, Ehrenberg volvió a México y llevó consigo un cúmulo de nuevas relaciones que, junto con su experiencia previa en *El corno*, influyeron en el desarrollo de prácticas de arte conceptual en México a mediados de los 1970s, como el arte postal, los libros de artistas, las artes comunitarias y los colectivos. De hecho, fue a través de Ehrenberg y Hellion que el legado de *El corno* volvió a México. En palabras de Ehrenberg, su participación en *El corno* fue una experiencia que le mostró una “forma de estar en el mundo” que se repitió constantemente a lo largo de su vida.⁴⁰

Como señala Allen, las revistas proporcionan un tipo de información sobre el pasado distinto al que brindan otras publicaciones. Las revistas “enfatan el rol de lo accidental” y lo no intencional en lo que suele transmitirse como inevitable. “Nos muestran lo que de otro modo se perdería, lo que no sería considerado suficientemente importante para registrarlo en documentos más autoritarios...”⁴¹ Al señalar el valor de *El corno* como un lugar de encuentros artísticos, debates y conversaciones y como un espacio alternativo de exposición, este ensayo visibiliza las

⁴⁰ Felipe Ehrenberg. In: Nielsen, Anne-Mette y Beltrán, Nikolenka. *El corno emplumado* [DVD]. [op. cit.].

⁴¹ Allen, *Artists Magazines*. [op. cit.], 11.

formas en las que *El corno* promovía una nueva forma de ver la guerra fría que toma en cuenta el rol de las relaciones transnacionales y los intercambios entre artistas e intelectuales por todo el mundo.

REFERENCIAS

- Allen, Gwen (2011). *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press.
- Anderson, Elliot y Kinzie, Mary (Eds.) (1978). *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*. Yonkers, New York: Pushcart.
- Bowering, George (2010, 14 de Junio) *George Bowering, Comunicación Electrónica/Entrevistador: G. Aceves Sepulveda*. No Publicada
- Davison, Alan. R (1994). *El Corno Emplumado =The Plumed Horn: a Voice of the Sixties*. Toledo, Ohio: Textos Toledanos.
- Debroise, Olivier (2006). *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. Mexico: Universidad Autónoma de Mexico.
- Ehrenberg, Felipe y Llanos, Fernando (Eds.) (2007). *Felipe Ehrenberg*. Mexico: Editorial Diamantina.
- Ehrenberg, Felipe (2011, 13 de Abril) *Felipe Ehernberg, Comunicación Electrónica/Entrevistador: G. Aceves Sepulveda*.
- Higgins, Dick (2001). Intermedia with appendix by Hannah Higgins. *Leonardo*, 34(1), 49-51.
- Hijar, Alberto (2007). *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México: CENIDIAP.
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2016). *Graphs, Charts, Maps: Plotting the Global History of Modern Art*. Comunicación presentada en la conferencia Global Art Challenges: Towards an Ecology of Knowledges, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona y MACBA, Barcelona.

Juneja, Monica (2016). *The Ethnic and the Global— Tangled Trajectories of the “Primitive” in Modern and Contemporary Art*. Comunicación presentada en la conferencia Global Art Challenges: Towards an Ecology of Knowledges, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona y MACBA, Barcelona.

Mondragón, Sergio y Randall, Margaret (Eds.) (1962-1969). *El Corno emplumado = The Plumed horn*.

Nielsen, Anne-Mette y Beltran, Nikolenka (Writers) (2005). *El Corno Emplumado una historia de los sesenta* [DVD]. In A. Production (Producer).

Newman, Michael y Bird, Jon (Eds.). (1999). *Rewriting conceptual art*. London, UK: Reaktion Books.

Rostagno, Irene (Ed.) (1997). *Searching for Recognition. The promotion of Latin American Literature in the United States* (pp. 60-87). Westport, Connecticut; London: Greenwood Press.

Randall, Margaret (2015). Remembering El Corno Emplumado *El Corno Emplumado: Hemispheric Poetry Networks, 1962-1969*. In: <<http://opendoor.northwestern.edu/archive/exhibits/show/el-corno-emplumado-hemispheric/remembering-el-corno-randall>>

Randall, Margaret (2009). *To Change the World; My Years in Cuba*. New Brunswick: Routledge.

Zolov, Eric (2014). Introduction: Latin America in the Global Sixties. *The Americas*, 70(3), 349-362.