

Experiencias contraculturales en Argentina y Bolivia: conexiones dispersas en contextos de opresión

Dios, Alicia; Margiolakis, Evangelina

Experiencias contraculturales en Argentina y Bolivia: conexiones dispersas en contextos de opresión

Intersecciones en Comunicación, vol. 1, núm. 14, 2020

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

Atribución no comercial compartir igual (CC BY-NC-SA) 4.0

Experiencias contraculturales en Argentina y Bolivia: conexiones dispersas en contextos de opresión

Alicia Dios

UBA. Instituto de Investigaciones Gino Germani,

Argentina

aliciamdios@yahoo.com.ar

Recepción: 21 Mayo 2020

Aprobación: 02 Junio 2020

Evangelina Margiolakis

UBA. Instituto de Investigaciones Gino Germani.,

Argentina

emargiolakis@gmail.com

Recepción: 21 Mayo 2020

Aprobación: 02 Junio 2020

RESUMEN:

El presente artículo se propone analizar iniciativas contraculturales surgidas, por un lado, en el contexto de la dictadura boliviana (1971-1978) y por el otro, durante la última dictadura argentina (1976-1983). Estas propuestas, que nacieron del impulso de grupos culturales de jóvenes creadores, incluyeron prácticas artísticas, espacios de encuentro y proyectos de publicaciones. Identificaremos rasgos comunes, elementos específicos y posibles cruces entre ellas. Nos interesa analizar su diálogo con el pasado, el rescate de otras experiencias, sus propuestas editoriales y su modo particular de intervenir en la esfera pública. Asimismo, observaremos sus antecedentes, su modo de disputar el poder reinante y sus formas de producir espacios de sociabilidad. Por último, nos interesa reconocer aquellos rasgos propios vinculados con el contexto social y político en el que tuvieron lugar estas producciones simbólicas.

PALABRAS CLAVE: Contracultura, prensa cultural, grupos culturales, dictadura, producción simbólica.

ABSTRACT:

COUNTERCULTURAL EXPERIENCES IN ARGENTINE AND BOLIVIA: SCATTERED CONNECTIONS IN CONTEXTS OF OPRESSION This article aims to analyze countercultural initiatives that emerged both in the context of the Bolivian dictatorship (1971-1978), and during the last Argentine dictatorship (1976-1983). These proposals, brought about by the impulse of cultural groups of young creators, included artistic practices, the generation of meeting spaces and publication projects. We will identify common features, specific elements and possible intersections between them. We are interested in analyzing their dialogue with the past, their rescue of other experiences, their editorial proposals, and their particular way of intervening in the public sphere. Likewise, we will examine their antecedents, their way of challenging the ruling power, and their ways of producing spaces of sociability. Lastly, we are interested in recognizing those specific features related to the social and political context in which these symbolic productions took place.

KEYWORDS: Counterculture, cultural press, cultural groups, dictatorship, symbolic production.

INTRODUCCIÓN

Nos proponemos analizar fenómenos que, aunque en apariencia desconectados, compartieron rasgos, temporalidades y modos de desafiar el poder en contextos opresivos. Se trata de dos experiencias que retomaron los postulados de la contracultura y que tuvieron lugar en el marco de procesos dictatoriales en Bolivia (1971-1978) y Argentina (1976-1983) respectivamente. Rastreamos elementos comunes, modos de apropiación del espacio público y formas de sociabilidad de estas prácticas que, aunque casi desconocidas entre sí, rescataron el valor de la libertad y generaron redes de intercambio en el marco de regímenes autoritarios.

Nos interesa centrarnos en la dinámica particular de grupos culturales, comprendidos como formaciones, decir, movimientos o tendencias efectivos que inciden en la dinámica cultural en determinado momento histórico (Williams, 2008). Como principal rasgo, editaron revistas que funcionaron como medios de expresión de inquietudes e ideas, aunque esas preocupaciones se plasmaron también en encuentros de poesía, recitales, performances y otras formas de comunicación que permitieron canalizar la necesidad de recuperar la voz en tiempos de dictadura.

Para Bolivia, tomaremos al grupo cultural conformado en torno a la revista *Luz Ácida*[i] (La Paz, 1974-1975). El grupo *Luz Ácida* desplegó su actividad entre los años 1972 y 1979. Con el cierre de las universidades, luego del golpe militar en agosto de 1971, muchos jóvenes estudiantes comenzaron a buscar otros espacios de encuentro y nuevos modos de expresión. Quien tomó la iniciativa de crear el grupo fue Diego Torres Peñaloza (1952, La Paz), cineasta experimental, poeta y pintor que en ese entonces concurría a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en La Paz, junto a varios de los integrantes del grupo. La mayoría de ellos procedían de Sopocachi, barrio paceño que se había convertido en epicentro de nuevas experiencias en poesía, cine, pintura, fotografía y teatro. Con una impronta experimental, fomentando la libertad de géneros, soportes y medios, se inspiraron en la contracultura norteamericana, aunque también en las vanguardias europeas –dadaístas y surrealistas–, sin estar ajenos y comprometidos con la realidad boliviana de esos años.

En el caso argentino, tomaremos la experiencia de los grupos nucleados alrededor de revistas que recibieron la denominación –por parte de sus protagonistas y de sus lectores– de *underground* o *subterráneas*, surgidas en la última dictadura cívico-militar argentina. Nos referimos a movimientos gestados a partir de *Antimitomanía* (San Miguel, 1974-1982) y *Mutantia* (Buenos Aires, 1980-1985), entre otras. Alrededor de estas experiencias, se conformaron nucleamientos colectivos, tales como el Grupo Alternativo de Trabajo *Antimitomanía* (GATA) y el Movimiento Internacional *Alternative Press Syndicate International* (APS) *INDO U/APS*, vinculados a la prensa alternativa o contracultural en América Latina y Estados Unidos. Miguel Grinberg, poeta, editor, crítico de cine y miembro de movimientos ambientalistas desde el Tercer Mundo, tuvo un rol clave en la conformación de este movimiento, que se inició a partir de intercambios epistolares y de su viaje de 1964 a Estados Unidos, cuando decidió conocer la escena *under* norteamericana.

Grinberg (Buenos Aires, 1937) comenzó formando parte de este movimiento contracultural como poeta y escritor. Su trayectoria polifacética incluye la construcción de redes y movimientos de poesía y prensa alternativa, su intervención periodística como crítico de cine, su rol clave en la difusión del rock a partir de espacios radiales que gestó, su participación en la conformación de movimientos ambientalistas así como en la creación de proyectos editoriales. Grinberg dirigió la revista *Eco Contemporáneo* en la década de 1960, luego *Contracultura* en los primeros años de la década de 1970[ii] y, desde 1980, editó *Mutantia* en el contexto de la última dictadura argentina. Como creador del Movimiento Nueva Solidaridad, participó en el Encuentro Latinoamericano de Poetas y en la construcción de redes de socialización de experiencias entre distintos países.

ANTECEDENTES: SURGIMIENTO DEL UNDERGROUND

La idea de contracultura incluyó aquellas prácticas que se presentaron en contraposición a la cultura oficial, ya fuera por su carácter no comercial como por el rescate de ciertos temas y debates. Tuvieron lugar entre las décadas de 1950 y 1970, como forma de protesta contra la sociedad capitalista de consumo. Como parte de esta tendencia, ubicamos el movimiento *beat*, surgido en Estados Unidos en la década de 1950, el *hippismo*, a su vez influenciado por la cultura *beat*, nacido en San Francisco en la segunda mitad de la década de 1960, el movimiento *New Age*, que apareció en Inglaterra en la misma década, y el movimiento *punk*, que emergió en Inglaterra en la década de 1970, entre otros. Sus figuras más destacadas en Estados Unidos fueron los escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso, Bob Dylan y Thomas

Merton. Como señalamos, Miguel Grinberg fundó y dirigió honorariamente, en 1962, el movimiento Nueva Solidaridad, patrocinado por Julio Cortázar, Thomas Merton y Henry Miller.

Desde el under argentino, se realizaron intercambios –mayoritariamente epistolares– con escritores norteamericanos, aunque también con la revista mexicana *El Corno Emplumado* y con escritores latinoamericanos como Ernesto Cardenal desde Nicaragua, y la escritora chileno-peruana Raquel Jodorowsky, entre otros, lo que favoreció una serie de interacciones:

Fue una aceleración de contactos, a partir de que nosotros mandábamos la revista *Eco Contemporáneo* –paquetitos de cinco ejemplares– a las librerías latinoamericanas. Las enviábamos a Santiago de Chile, a Lima, a Bogotá, a Caracas, a Río de Janeiro, a San Francisco, a Nueva York, a México, Distrito Federal [...]. Hacia el '62, yo visualicé que a eso había que darle una coherencia y una amalgama. Entonces fue ahí que me surge la idea de la Nueva Solidaridad. Fui invitando a todas las revistas a ser miembro de la Nueva Solidaridad y todas me dijeron que sí. [...]. Teníamos amigos en Río de Janeiro y en San Pablo, era la época en la que surgía la Bossa Nova y el tropicalismo: Caetano Veloso, Gilberto Gil. Toda Latinoamérica era una efervescencia creativa original, todo era nuevo, todo era cero kilómetro. (Grinberg, 2017. Entrevista de las autoras).

Luego, el viaje de Grinberg a Estados Unidos en 1964 fue el puntapié para la concreción de nuevas iniciativas. El diálogo con la contracultura norteamericana también tomó impulso por proyectos editoriales gestados por Grinberg, como la revista *Eco Contemporáneo* en la década de 1960, la revista *Contracultura*, en la década siguiente, y por último, a partir de 1980, con la creación de *Mutantia*, surgida en plena dictadura argentina. Sin embargo, la experiencia contracultural argentina desconocía lo que estaba aconteciendo en la contracultura en Bolivia.

En el caso de Bolivia, encontramos vínculos con la contracultura norteamericana de una manera más indirecta y tardía que en Argentina. Gastón Ugalde (La Paz, 1946), es considerado uno de los artistas plásticos bolivianos más importantes. Estudió arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés. Luego de su viaje de estudios a Canadá y EE UU –en paralelo a su participación en el grupo Luz Ácida– creó el Centro de Comunicaciones y Artes (1972) junto a su hermano Fernando Ugalde y Juan Luis Recacoechea. Este espacio multidisciplinario, que no ha sido registrado en la historia del arte boliviano, promovió la experimentación continua en el campo comunicacional, visual, y audiovisual. Fue el ganador de la primera Bienal INBO (Inversiones Bolivianas) en 1975. Su trabajo, que aún hoy día transita en la experimentación con diferentes materiales y lenguajes, está profundamente arraigado en las tradiciones de Bolivia y condensa referencias sociopolíticas. Como integrante de esa generación, Ugalde identificaba, en una entrevista, diferentes temporalidades en esas influencias. Desde su mirada, los escritos, libros y catálogos llegaban a Bolivia tres o cuatro años después de haber llegado a Argentina. Al igual que Grinberg, Ugalde realizó un viaje a Estados Unidos y Canadá a fines de la década del 60, que le permitió tomar contacto directo con la escena under norteamericana. Asimismo, la radio boliviana Chuquisaca dio impulso a estas experiencias. Hasta 1963, las emisoras de radio tenían programación musical dirigida a un público adulto. Radio Chuquisaca fue pionera en el continente en el desarrollo del formato de radio juvenil y en la difusión del rock. Ese mismo año, su joven directora, Mercedes Camacho, incorporó un programa diario dedicado a grupos de música locales. A partir de 1967, la radio comenzó a producir espectáculos de jóvenes músicos nacionales e internacionales, a pesar de ser criticada por difundir música extranjera. Hacia 1968, llegaron Los Iracundos y Los Gatos, de Argentina y Los Daltons, de Perú, que hicieron giras por el territorio boliviano, iniciativas promovidas desde Chuquisaca que, en octubre de 1972, en plena dictadura banzerista, organizó en el Predio Los Pinos de la Paz el concierto de Tawantinsuyo, que convocó a miles de jóvenes.

Así como la contracultura norteamericana incidió tanto en la experiencia boliviana como en la argentina –aunque también en otros países latinoamericanos[iii]–, también el espíritu del Mayo Francés y la nueva izquierda atravesaron estas prácticas, que intentaron rescatar la libertad, la no violencia y la crítica a la sociedad capitalista de consumo así como a todo régimen totalitario.

ARTICULAR REDES DE SOLIDARIDAD EN CONTEXTOS DE DICTADURA

En Bolivia, el levantamiento militar del 21 de agosto de 1971, apoyado por Argentina, Brasil y secretamente por EEUU llevó al poder al entonces coronel Hugo Banzer Suárez, representante local de la Doctrina de Seguridad Nacional y del Plan Cóndor. Dicha dictadura, que se extendió hasta 1978, tuvo un profundo carácter represivo, aplicando el terrorismo de Estado mediante persecuciones y asesinatos a estudiantes, dirigentes políticos, sindicales, y periodistas. El gobierno de facto clausuró las universidades y creó el Consejo Nacional de Educación Superior, mediante el cual modificó el estatuto universitario, cercenando los derechos de sus estudiantes. De esta forma, en 1974, se eliminó el cogobierno y la autonomía universitaria y, de esta manera, se prohibió a los estudiantes el desarrollo de actividades políticas (Justo, 2007).

Muchos jóvenes universitarios quedaron excluidos y comenzaron a reunirse en otros espacios como plazas, cines, teatros, bares, bibliotecas, y domicilios particulares. Afines a la lectura, la escritura, la pintura, el cine, el teatro, priorizaron la necesidad del encuentro y la producción colectiva, lo que generó numerosas iniciativas experimentales:

Comenzamos a juntarnos, teníamos encuentros en El Prado, con alcohol y poesía [...] se originó un acercamiento y comunicación entre los distintos grupos y manifestaciones. Trabajábamos con métodos artesanales, experimentales por no contar con dinero [...]. Para los que nos quedamos en Bolivia fue el momento más creativo, más político, porque tomábamos las plazas, las calles con performances, con obras de teatro, con arte experimental, con video experimental. (Ugalde, 2016. Entrevista de Alicia Dios).

Para estos grupos culturales, se creaba un espacio de expresión y contención en un momento de ruptura del lazo social. Dicho espacio permitía construir y visibilizar nuevos sujetos colectivos en plena dictadura, desafiando la censura a partir de iniciativas colectivas y artísticas que, en ese contexto, cobraron una dimensión política.

Por su parte, el terrorismo de Estado en Argentina (1976-1983) significó el despliegue de mecanismos de disciplinamiento que implicaron represión, prohibiciones, censuras y desapariciones forzadas de personas. Como producto de ello, los movimientos contraculturales argentinos experimentaron un repliegue hacia lo privado y lo local, como lo que sucedió con el grupo ligado a la revista *Antimitomanía*, que se “refugió” en San Miguel y otras localidades del noroeste del Gran Buenos Aires. Como mencionamos, en el caso argentino, la influencia ejercida por el movimiento contracultural norteamericano fue producto de viajes e intercambios epistolares fluidos entre Miguel Grinberg y otros referentes. A nivel global, la generación contracultural o underground se gestó en el marco de una serie de acontecimientos que Grinberg enumeraba retrospectivamente:

Fueron los años de la Beatlemania, las comunidades internacionales, el rock progresivo, las (anti) universidades libres, el movimiento pacifista contra el conflicto en Vietnam, el poder negro, los hippies, la psicodelia, la migración de gurús asiáticos hacia Occidente, el festival de Woodstock, la internacional Situacionista, el Mayo Francés, la primavera de Praga, el teatro del absurdo, la poesía visionaria, el misticismo profético, la bossa nova, las nuevas “olas” del cine europeo y de las Américas, Astor Piazzolla, los sacerdotes para el Tercer Mundo, la “nueva izquierda” y mucho más (Grinberg, 2004: 8).

El rescate de la nueva izquierda permitía proponer la liberación de sociedades “enfermas” por el colonialismo. Como referente de esta corriente –y movimiento–, Herbert Marcuse[iv] criticó la sociedad de consumo, proponiendo la necesidad de cambio y la apelación a la imaginación. Tanto en Estados Unidos, Europa y América Latina, estos movimientos presentaron varios elementos en común, tales como la crítica al capitalismo y al autoritarismo, el rescate del pacifismo, la libertad de pensamiento, la protección del medio ambiente así como el cuestionamiento al orden social establecido y a la lógica tradicional de los partidos políticos. Grinberg retomó de la filosofía del movimiento under postulados como la libertad, la crítica a la ideología del industrialismo que regía el mundo y a la organización jerárquica de la política en la sociedad capitalista (Grinberg, 2007).

Algunos rasgos de este movimiento cobraron una significatividad particular en el contexto dictatorial. Por citar un ejemplo, antes de *Mutantia*, Grinberg escribió en otras revistas under producidas en dictadura. En sus artículos, destacó, de estas publicaciones, su potencial para desarrollar experiencias independientes –del mercado, de los grandes medios y de la cultura oficial– y rescatar la libertad como valor.

Como señalamos, un rasgo significativo y vital fueron los agrupamientos de jóvenes con inquietudes vinculadas a la música, la escritura y otras iniciativas durante estos regímenes dictatoriales. En el caso de Bolivia, se fueron generando espontáneamente encuentros y redes de contención que se encontraban guiadas por el deseo humano de revitalizar la palabra y generar instancias de comunicación, aunque a escala micro. El hecho de que fuera espontáneo y no planificado era un modo de preservación. Así lo planteaba Gastón Ugalde:

Con el cierre de la universidad, muchos jóvenes nos replegamos a espacios en donde se organizaban encuentros de lectura y escritura, y donde durante varias horas seguidas nos entregábamos –a la manera de los beatniks– a una especie de catarsis personal y colectiva, exteriorizando vivencias profundas, lo cual nos proporcionó una identidad colectiva. (Ugalde, 2016. Entrevista de Alicia Dios).

La estrategia para vencer el terror imperante tomó la forma de convocatorias espontáneas que circulaban muchas veces difusamente –de boca en boca– que, a su vez, fueron comprendidas como actos de libertad. En ambos países, estos grupos vivenciaron la experiencia de comunidades o cofradías. Debido al contexto opresivo, un conjunto de actividades gestadas en lo micro cobró dimensión política, al irrumpir en el espacio público y proponer otra forma de interacción.

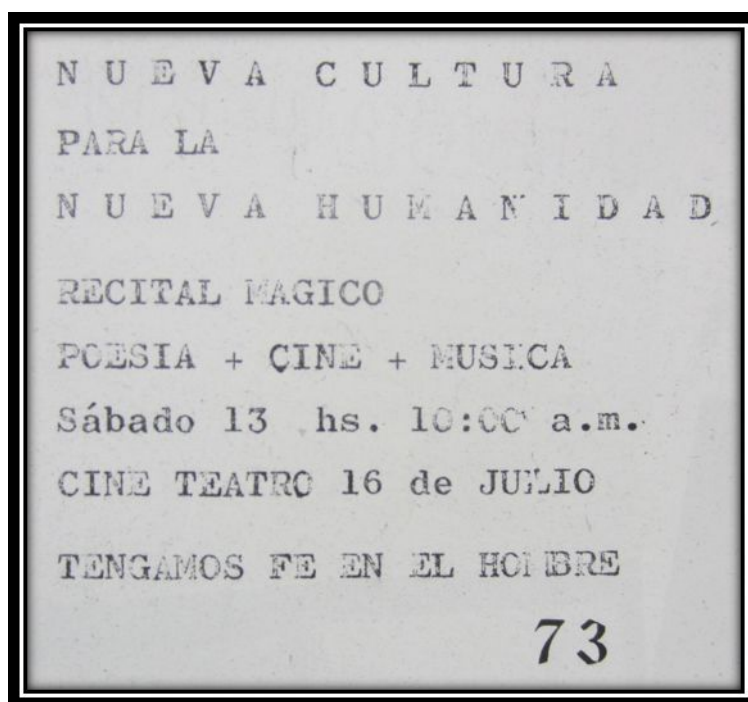
En el caso de Argentina[v], con el fin de desplegar tácticas de preservación y cuidado frente a la censura y represión, se fueron articulando espacios comunes, tales como el Grupo Alternativo de Trabajo Antimitomanía –GATA–, conformado alrededor de la revista homónima. La formación de estos colectivos posibilitó crear redes de solidaridad a partir de las cuales se organizaron encuentros de poesía, recitales, discusiones sobre condiciones de publicación de las revistas y la búsqueda de posturas comunes frente a la censura. Se crearon diferentes propuestas, como jornadas de poesía o recitales, basadas en la necesidad de generar canales de expresión. Grinberg señalaba la naturaleza de estas prácticas: “Yo fui parte de un movimiento que no organizaba nadie, se daba. Era espontáneo” (Grinberg, 2017. Entrevista de las autoras). En ese movimiento se encontraban las revistas *Mutantia* y *Anitmitomanía*. Cabe aclarar que no todos los colectivos editoriales y artísticos se ubicaron en esta zona que se reconocía en el *under*, aunque varios pudieron conformar un conjunto de experiencias más amplias de disidencia y resistencia a la cultura oficial. En todos los casos, ellas consistieron en tácticas tendientes a recuperar la voz y romper con lógicas de aislamiento y disgregación.

MODOS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y ESPACIOS DE SOCIABILIDAD

En ambos países, la conformación de diferentes redes implicó gestar espacios de expresión y contención en un momento de desintegración social y la vez, significó una forma de irrumpir en la ciudad. En Bolivia, el grupo en torno a la revista *Luz Ácida* organizó los Recitales Mágicos, que fueron encuentros con el público que combinaron la lectura de poemas, canciones y escenificaciones teatrales. Estos recitales fueron germen de incipientes performances de poetisas y artistas plásticas[vi]. Los Recitales Mágicos fueron una oportunidad para proclamar ideas y lanzarlas de una manera directa y contundente. Se acompañaban de proyecciones de diapositivas o de cortos, o pequeñas puestas en escena donde se utilizaban máscaras. Un elemento importante fue una pequeña piedra, ubicada en el escenario y traída de Tiwanaku –sitio arqueológico en las afueras de La Paz–, que simbolizaba el rescate de la cultura de los pueblos originarios.

Como antecedente de la revista, editada en 1974, el grupo *Luz Ácida* realizó su primera manifestación en un espacio público en 1972 con un periódico mural titulado *Cuarentena*[vii], expuesto en la fachada de un local de venta de discos sobre la Avenida 6 de Agosto en La Paz. En una vitrina, cada periódico mural incluía periódicamente poesías, dibujos, collages, y en alguna ocasión, mechones de cabello de sus integrantes, que habían sido cortados compulsivamente por las fuerzas policiales: “Durante la dictadura, ser joven era delito. Existía acoso sobre los universitarios y estudiantes, que eran considerados ‘drogadictos marihuaneros’,

te cortaban el pelo y la barba a la fuerza” (Torres Peñaloza, 2010 [b]. Entrevista a Armando Urioste). El mural Cuarentena se expuso varios meses, hasta que un número que incluía referencias al papa y al libro del Apocalipsis motivó su censura.



1

(Imagen 1. Convocatoria para los Recitales Mágicos en La Paz, 1973)

Así como Grinberg se volcó a programas de rock, a partir de 1973, en Radio Municipal de Buenos Aires, el grupo Luz Ácida participó de propuestas radiales desde 1972, como el programa Cuarentena, que se emitía por Radio Universo[viii]. Años después, crearon el programa Barricada Mágica en Radio Chuquisaca, donde primó la poesía y el rock.

Estas acciones revelaban un estado de efervescencia y la ciudad se fue transformando en un ámbito propicio para ser ocupado lenta e imperceptiblemente, lo que configuró nuevas relaciones entre los sujetos y el espacio público. En un contexto de repliegue, hacer un programa radial, recorrer la ciudad y producir encuentros significaba un modo de desafiar el poder y su lógica de atomización social. Lo constataban los paseos en el Prado los domingos, la confluencia espontánea en el atrio de la UMSA y las discusiones en un bar marginal o periférico como “El Averno”. Sorprende ver la heterogeneidad de lugares de la ciudad de La Paz por donde los jóvenes del grupo Luz Ácida circulaban para “provocar” sus encuentros. La artista plástica Martha Cajías[ix] resumía esta vivencia en relación a la apropiación de la ciudad como espacio de sociabilidad:

Otra cosa muy importante en esa época era la búsqueda de nuestro espacio, de la ciudad. Sopocachi como barrio, pero también se iba a Lloleta, al Alto de las ánimas, eran lugares muy centrales en nuestras vidas, era recuperar espacios: ir a los cerros, a Pampajasi, a cementerios clandestinos o al cementerio general, lugares que eran muy especiales para la ciudad, así como el mismo hospital general (...). Siempre estábamos por calles como la Buenos Aires o lugares de la ciudad, los cerros, se iba mucho a los miradores, al Killi Killi. En resumen, como una profunda, una sincera búsqueda de la ciudad, de nuestros espacios. (Torres Peñaloza, 2010 [b]. Entrevista a Marta Cajías)

Recorrer la ciudad y recuperar la palabra se fueron transformando así en formas espontáneas de interacción en la calle. Como muestra de esto, también hemos mencionado el concierto de Tawantinsuyo, el mítico recital realizado en octubre de 1972 en plena dictadura. Realizado al aire libre en el predio Los Pinos de La Paz, fue el último concierto organizado por Radio Chuquisaca al que asistieron miles de personas:

Los jóvenes que concurrieron jamás olvidarán, nunca más se organizó algo así. Viajábamos mucho, y te relacionabas con artistas de distintas regiones de Bolivia. Por ejemplo, en los Festivales de Chuquisaca, se juntaban orureños, chuquisaqueños, más la presencia paceña. En ese festival de Tawantinsuyo se mezclaron ayaos, ponchos indios, pelo largo, rock, sonoridades autóctonas, en una suerte de trasgresión y reivindicación juvenil de identidad distinta. Esa sensibilidad hizo que se acercaran a los pueblos originarios, a lo andino -quechua, aymara- por contacto directo y al rescate de la música boliviana. (Ugalde, 2016. Entrevista de Alicia Dios).

Por su parte, entre 1979 y 1982, la revista Antimitomanía organizó seis encuentros. Cada uno se denominó Recital de Poesía y Música y tuvo lugar en el Centro Estudio San Miguel, en el Salón de Actos del Colegio Nacional y Comercial y también en una casa de Retiro de esa localidad. Asimismo, la revista Mutantia organizó en 1980 un Encuentro Interamericano de Antología Poética en Buenos Aires y, en 1981, un encuentro denominado La Cultura del Futuro. También generó un ámbito de intercambio en la Ciudad de Buenos Aires y varias provincias que tomó la forma de charlas sobre rock y cultura subterránea. En 1982, el grupo de Grinberg creó Multiversidad de Buenos Aires, un espacio –universidad múltiple– dedicado a la formación en temáticas afines a la revista, que para Grinberg significó la posibilidad de “transformar la vida y cambiar la sociedad”.



A su vez, la revista *Propuesta* (Quilmes, 1977-1980), organizó un Festival de rock en Racing Club de Avellaneda el 21 y 22 de septiembre de 1978, en el marco de los Ciclos de rock para la Juventud, al que asistió el grupo Almendra, entre otros. En la Ciudad de Buenos Aires tuvo lugar el festival BA ROCK IV (Buenos Aires Rock) en 1982. Otros lugares emblemáticos fueron La Casona de Iván Grondona y el Bar de la Poesía en San Telmo, donde se organizaron ciclos de charlas sobre música y literatura. Otra propuesta surgió de las Peñas de Ulises, promovidas desde la revista subterránea homónima –editada Buenos Aires entre 1978 y 1980–, con propuestas literarias y teatrales. Allí tenían lugar ciclos de conferencias sobre Oscar Wilde, Baudelaire y Pablo Neruda. Por último, la revista *Signo Ascendente* (Buenos Aires, 1980-1982) organizó una exposición surrealista con textos y pinturas, en abril y mayo de 1983, en el espacio Solo Verde de Buenos Aires.

Tanto en Bolivia como en Argentina, la ciudad se fue tornando un ámbito propicio para crear espacios de sociabilidad. Un conjunto de iniciativas como las mencionadas, se propusieron, aunque en forma espontánea, transitar la ciudad y recorrer el espacio público[x]. Se fueron expandiendo experiencias fragmentadas, dispersas y a la vez, vitales, convocantes, que permiten trazar un mapa de prácticas que se fueron multiplicando a pesar del contexto de opresión.

LAS REVISTAS Y SUS TEMAS

En la ciudad de La Paz, los primeros años de la década de 1970 fueron prolíficos en publicaciones. Frente a la falta de libertades, esas revistas brindaron la posibilidad de expresarse a diferentes grupos o colectivos, cada una siguiendo su propio estilo. Entre ellas, se encontraban *Papel Higiénico*, revista de contracultura dirigida por Humberto Quino[xi]; *Trasluz*, dirigida por Jaime Nisttahuz[xii]; *Dador*, revista de crítica, narración y poesía, y *Humus literario*, estas dos últimas también dirigidas por Quino. Se destacaron, además, *Camarada Mauser*, dirigida por el poeta Jorge Campero[xiii]; y las publicaciones alternativas *SOMA* y *La Palidez*. Así como en el caso argentino, muchos de los colaboradores participaron en más de una revista, muestra de los fluidos intercambios entre los grupos. Se producía de forma independiente y autogestiva –aunque con escasos recursos– y en algunos casos, clandestinamente. Por lo general, eran mimeografiadas y pocas veces, como en el primer número de *Luz Ácida*, se logró hacer una impresión offset.

La revista *Luz Ácida* surgió como iniciativa del grupo homónimo a principios de 1974. En sus páginas se incluyeron poemas, relatos breves, dibujos y fotografías de sus autores. También dio lugar a iniciativas teatrales experimentales, como el caso de *AKUA*, escrita en 1973 por Rulo –seudónimo de Rodolfo Asbún–, centrada en un enfrentamiento “ridiculizado” entre la izquierda y la derecha. Desde la publicación, proponían una forma de vida basada en la no violencia y en la crítica a la sociedad de consumo, inspirada en la cultura beat norteamericana[xiv]. Otro rasgo de la revista, que nos remite a la apropiación de la contracultura, fue la revitalización de ciertas propuestas de experimentación poética como fenómeno grupal. Diego Torres Peñaloza (2010[a]), también editor de la revista, planteaba que no buscaban hacer literatura de consumo ni literatura “a secas”, sino decir la verdad, no sólo a través del lenguaje poético, también mediante el teatro, la música, la danza, el cuento y desde luego, a través de ellos mismos, con una actitud ante la vida coherente en todos sus aspectos.

En la tapa de su segundo número, podía verse la foto del vientre de una mujer embarazada con un titular que atravesaba oblicuamente la imagen., con la palabra PRASADAM, un vocablo de origen hindú que significa ofrenda. Este número estuvo imbuido de un clima reflexivo y espiritual que tomaba como inspiración a la figura de Carola, integrante del grupo, a punto de dar a luz a su hija Estrella. Predominaban fotografías de su cuerpo desnudo, poemas alusivos al origen de la vida -como el titulado “He paladeado tu piel”-, collages y fotomontajes que remitían al ser, al tiempo, al ser humano y su plenitud. La vida y el cuerpo de la mujer también aparecieron como tema, y representados visualmente, en revistas como *Antimitomanía* o *Mutantia*.

En Argentina, estas revistas mencionadas se reconocieron como parte del movimiento underground. Del intercambio con Miguel Grinberg, surgió *Antimitomanía* en 1974, cuya segunda edición o refundación

sucedió en 1979, en el contexto de la última dictadura. Su director, Daniel Serra comentaba que Grinberg les había hecho llegar las colecciones de Eco Contemporáneo y Contracultura –antecesoras de Mutantia–. A principios de los años 1970, los poetas Luis Aguirre y Daniel Serra eran adolescentes que leían colectiva y ávidamente las colecciones de Miguel Grinberg. Fue así como la influencia de la cultura underground los llevó a realizar su propia publicación desde 1974. En septiembre de 1979, se editaba el n° 1 de Antimitomanía de la segunda época (el n° 12 de la primera época). En la primavera de 1981, su editorial rescataba los valores de la contracultura, planteando el equilibrio entre el ser y el mundo, el cuidado del medio ambiente, la defensa de la libertad y la crítica a las condiciones de sometimiento de la sociedad:

Deseamos continuar tanto la conquista del cosmos interno como la del externo para ser señores de lo creado. Pero aclaremos bien: señores, no esclavos: señores solidarios, no ególatras que corren desesperadamente detrás de verdes signos de pesos y que no ven más allá de sus narices y acaso ni siquiera a estas pues la tienen llenas de humo y sus miradas son turbias como las aguas de algún río contaminado (Antimitomanía, 1981).

Antimitomanía criticó el individualismo, señaló la necesidad de un equilibrio “cósmico” y jerarquizó un tipo de arte vinculado con lo under, que cuestionó los valores de la sociedad capitalista tales como el dinero y la alienación. Editada en el noroeste del conurbano bonaerense –en las localidades de Bella Vista y San Miguel–, la revista retomó la cultura hippie, proponiendo una filosofía basada en la no violencia. Para sus creadores, mientras que la idea de “mitomanía” remitía a la palabra “muerta”, la idea de “antimitomanía” remitía a la palabra viva, que intentaba romper con mitos para llegar a la “verdad”. Como señalamos anteriormente, el grupo organizó varios encuentros de Música y Poesía en la zona de San Miguel entre 1979 y 1982, a los que concurrieron poetas de distintas provincias y países limítrofes. En un contexto de opresión política y cultural, los encuentros significaron tomar la palabra, rescatar la libertad y dar cuenta de un impulso vital que permitió conformar redes de poetas y músicos.

Por su parte, Mutantia, dirigida por Miguel Grinberg y surgida en 1980, fue una publicación editada en forma de libro y perteneciente a un circuito más institucionalizado, que contó con distribuidores en kioscos tanto en Ciudad de Buenos Aires como en otras provincias del país. Tanto Mutantia como Antimitomanía pertenecieron a Alternative Press Syndicate –Indo U/APS– una red que nucleó varias experiencias de publicaciones underground a nivel global.

Una modalidad que asumió Mutantia –que también estuvo presente en Antimitomanía– fue la Carta Abierta como modo de interpelación al lector-ciudadano –así como los manifiestos en el caso de Bolivia–. Por esta razón, se publicaron cartas abiertas a los “ciudadanos del planeta agua”, que invocaron el cuidado de los recursos naturales y a la “juventud acosada”, en la que se cuestionaba la forma en que se había interpelado a los jóvenes desde viejas estructuras e instituciones sociales.

El primer número de Mutantia reprodujo una declaración de Thomas Merton que cuestionaba la violencia del sistema. La declaración, acompañada por imágenes de fuerzas represivas, señalaba su crítica a la tortura, en un momento en que el régimen militar argentino implementaba un plan sistemático de desapariciones, tormentos y represión:

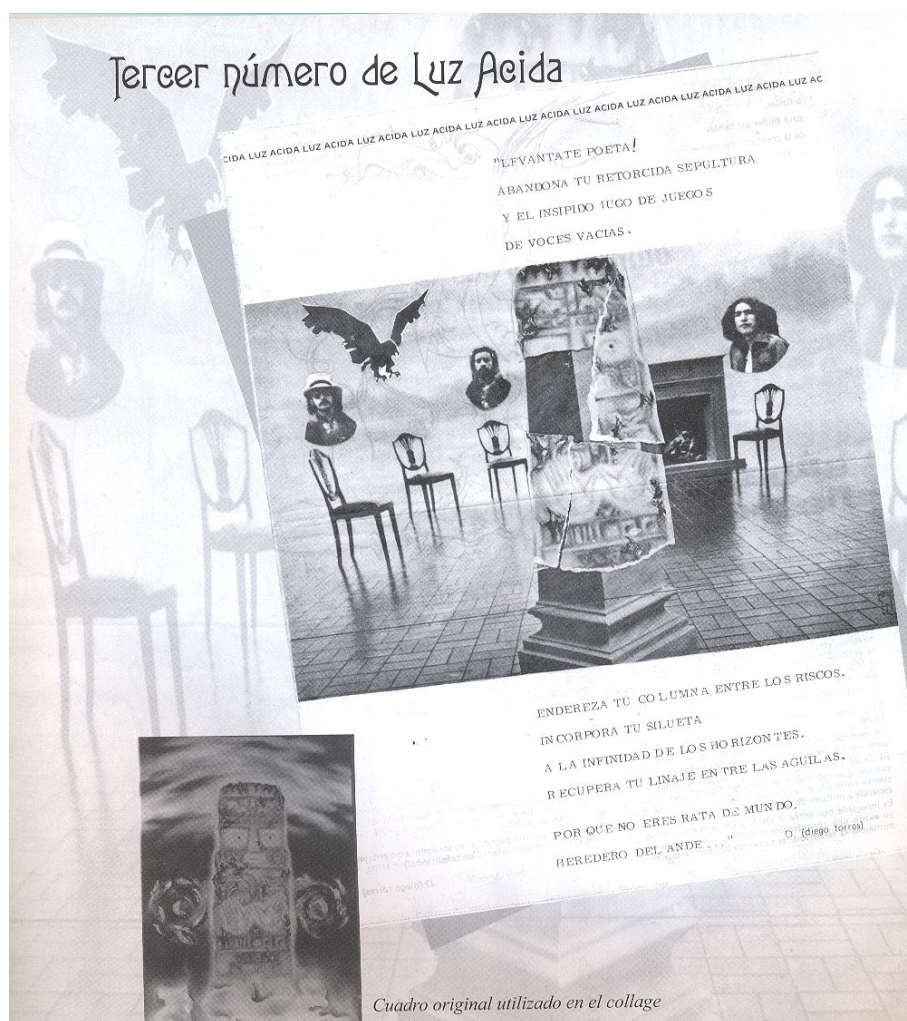
Aquel que es torturado se ve reducido a una condición en la cual la naturaleza habla en lugar de la libertad, en lugar de la conciencia. Habla el dolor, no la persona. La tortura es el instrumento de aquellos que temen la personalidad, temen la responsabilidad y desean autoconvencerse una y otra vez de que la personalidad en realidad no existe. (Merton, 1980: 27).

La revista rescató la música beat y la poética de Luis Alberto Spinetta, Manal y Tanguito. Además de Antimitomanía y Mutantia, una variedad de revistas se ubicó en el universo “subte”, como Signo Ascendente, Ulises y Propuesta, anteriormente mencionadas. En 1979, Miguel Grinberg escribió en Propuesta, donde colaboraba, una nota dedicada al análisis del rock nacional. En un contexto dictatorial, reflexionaba sobre la situación de este movimiento, advertía sobre la disolución de algunas bandas y el exilio de otras. Frente a esto, planteaba que, si bien el panorama era complejo así como lo eran las condiciones de creación, esa misma

situación dejaba sentadas las bases para refundar el rock. Grinberg rescataba del rock su búsqueda de nuevas formas y por eso también reivindicó el tropicalismo de Caetano Veloso.

Un párrafo aparte merece el universo de experiencias musicales vanguardistas gestadas en América Latina, en particular, en Argentina y Bolivia. La trayectoria del grupo boliviano Wara, nos permite advertir rasgos experimentales y disruptivos en el contexto de la dictadura banzerista. Wara rescató la tradición y a su vez, manifestó tensiones con el pasado. Surgido en 1972, fusionó rock y folklore y algunas de sus letras se fundaron en la novela “Raza de Bronce”[xv] y en el manifiesto del Partido Indio[xvi], lo que evidenciaba la búsqueda de una identidad propia y comprometida con la realidad boliviana. El grupo convivió con comunidades indígenas, aprendiendo sobre su cultura y estudiando la riqueza musical del altiplano, lo que quedó reflejado en el tema “Realidad” de su álbum Inca (1973)[xvii]. Wara compuso canciones en las que combinó estilos musicales diferentes, a partir de la utilización tanto de instrumentos electrónicos como autóctonos, tales como, quenás, charangos, tarkas, zampoñas y bombos. El grupo incorporó las melodías del altiplano y las armonías pentatónicas del rock. En cuanto a intercambios, Wara viajó a Argentina y se vinculó con el grupo argentino Arco Iris, que compuso “Mañanas campestres” y otros temas que reivindicaron la relación con la naturaleza y el paisaje. Ambos grupos compartieron su interés por la fusión entre folk y rock, incursionando posteriormente en el rock sinfónico y asimismo, sus integrantes vivieron en comunidad como forma de experimentación.

En relación a las publicaciones en uno y otro país, también encontramos muchos rasgos comunes. Ambas experiencias condensaron las ideas e inquietudes de grupos culturales. A su vez, las cartas abiertas o manifiestos, presentes en las experiencias, funcionaron como declaraciones programáticas a partir de las cuales cada grupo cultural revelaba su identidad.



Cuadro original utilizado en el collage

3

(Imagen 3. Revista Luz Ácida 3. 1975)



4

(Imagen 4. Revista Antimitomanía 17. Primavera de 1981)



5

(Imagen 5. Revista Mutantia 10. 1981)

APROPIACIONES LOCALES: UNDER, ANDESGROUND Y SUS CRUCES Y ESPECIFICIDADES

En Bolivia, el grupo Luz Ácida eligió una nueva denominación, a partir de 1976, que incorporó el elemento andino. El “ande” –“anti” en quechua– fue un término que refirió a la cordillera, a lo andino y, en particular, al “cobre” de su composición. Como forma de rescatar esa tradición, el grupo pasó a autodenominarse Luz Ácida/Ande Filosofal, dando inicio a una nueva etapa. Con esta denominación ampliada, sus integrantes pretendían expresar lo que significaba ser un habitante de las tierras altas, rodeado de cumbres nevadas, revalorizando así, la cultura de la antigua ciudad de Tiwanaku. El rescate de la cultura ancestral estuvo siempre presente en sus prácticas. El Recital Mágico de octubre 1976, organizado por el grupo en el Paraninfo –explanada de la UMSA–, incluyó poemas, imágenes y un despliegue teatral con ecos surrealistas y del teatro del absurdo. Los actores se desplazaban por el escenario, cubiertos de máscaras andinas y portando antorchas, dando volteretas y corriendo por la platea mientras se leían poemas, se proyectaban diapositivas de cuadros y se escuchaba música grabada, de manera que el recital adquiría la funcionalidad de un acto ritual. El concierto se hizo en nombre de “los suicidados y mutilados por esta sociedad y el de todos los mutantes del Ande”. Como se señaló, el símbolo de ese recital fue una piedra traída de las ruinas de Tiwanaku, ubicada a un costado del escenario[xviii]. El elemento surgido de la tierra, estuvo presente como reivindicación de la naturaleza,

concebida como fuerza vital y de transformación pero a su vez, como preocupación por dar cuenta del conflicto entre culturas. Otra operación que evidencia el interés por visibilizar el choque cultural, es posible de advertir en una de las tapas de la revista. En el último número de la revista *Luz Ácida* (1975), la tapa incluyó el poema “¡Levántate Poeta!”, de Diego Torres:

¡Levántate poeta!/Abandona tu retorcida sepultura/y el insípido jugo de juegos/de voces vacías/Endereza tu columna entre los riscos/Incorpora tu silueta/a la infinitud de los horizontes/recupera tu linaje entre las águilas/Porque no eres rata de mundo/Herederio del Ande (Torres Peñaloza, 2010 [a]: 23).

Se exhibían así, elementos de la naturaleza como los riscos y a su vez, su filosofía ancestral. El diseño de tapa de ese último número presentaba un fotomontaje que combinaba frases del poema con una imagen de un pequeño obelisco neoclásico del siglo XVIII, símbolo de la cultura europea, cubierto por fragmentos dispersos y desordenados de un monolito. De manera metafórica, el procedimiento permitía exhibir las tensiones y superposiciones entre la cultura europea y una cultura andina, “desgarrada” y desvalorizada por la cultura occidental. Es este un elemento muy significativo de la experiencia boliviana, que intentó recuperar los rastros de una cultura andina desmembrada por una cultura impuesta, intentando recuperar así una mirada crítica del colonialismo europeo.

En Argentina, el under reivindicó la naturaleza y basó su identidad en la crítica a la sociedad de consumo. Retrospectivamente, Grinberg describía esa experiencia underground o contracultural experimentada en Argentina: “no apuntábamos al cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación” (Grinberg, 2004:7). Por el contrario, se proponían un cambio el modo de existencia a partir de la promesa de otra realidad cotidiana y esto quedó reflejado en las publicaciones y en la crítica a toda forma de institucionalidad.

A pesar de encontrar muchos diálogos y cruces, Grinberg nunca supo de la experiencia boliviana. Solo encontramos algunas conexiones entre grupos de rock y folk. La percepción de los protagonistas de la escena boliviana, remitía a un “destiempo” o “atraso” respecto de lo ocurrido en la experiencia argentina.

Para muchos de nosotros, Argentina era un referente. Especialmente para los bolivianos, Argentina era el vínculo que se tenía con la corriente del Atlántico. Mucho más importante que la paulista o la brasilera, la de Río o Sao Paulo. La corriente del Pacífico, Chile y Colombia, mayormente, porque Perú, Ecuador y Venezuela casi no existían, eran paralelos a nosotros como culturas encerradas en sí mismas. Y obviamente la comunicación, a nosotros nos llegaba (Federico Fellini, por ejemplo), tres años después que a ustedes, o cuatro años después. Lo mismo sucedía con la información escrita, los libros y catálogos. (Ugalde, 2016. Entrevista de Alicia Dios).

La crítica argentina-colombiana Marta Traba (2005 [1973]) intentó sistematizar tensiones a la hora de pensar las diferencias entre lo que ella denominó, áreas abiertas y cerradas. La autora resaltó la diferencia entre culturas “encerradas” –o entre montañas– y aquellas más cercanas al Atlántico, cuya ubicación geográfica permite interconexión, comunicación, mayor interacción entre el adentro y el afuera, intercambios globales y deslocalizaciones. De esta manera, es posible reconocer la especificidad de ciertos grupos contraculturales en la región andina en cuanto a la recuperación y valorización de su cultura ancestral. El término nativo *ande* permite arrojar luz sobre estas experiencias que rescatan la cultura andina y lo que se llamó el *ande filosofal*, que en otra región andina como Perú, recibió la denominación de *andesground*[xix]. Ambos conceptos –*ande filosofal* y *andesground*– sintetizan un rasgo fundamental vinculado con el rescate de la cultura andina y asimismo, combinan una multiplicidad de experiencias vinculadas con la vanguardia y la contracultura. Esto aparece como tensión y conflicto en las prácticas narradas, traducido como desgarramiento, fragmentación y conflicto.

CONCLUSIONES: PENSAR CONTINUIDADES DESDE LA DESCONEXIÓN

Aunque fueron desconocidas entre sí o presentaron conexiones fragmentadas, la experiencia boliviana y la experiencia argentina compartieron varios rasgos en común. El contexto opresivo opera como principal factor en el que se enmarcaron estas prácticas.

En Argentina, la contracultura surgió en la década de 1960 y en la última dictadura, adoptó características particulares, como la reivindicación de la libertad, que se manifestó en prácticas como el rock y las revistas subterráneas. Por su parte, la contracultura en Bolivia surgió y se consolidó durante la década de 1970. Ambas comparten la necesidad de conformar movimientos que recuperaron distintas formas de expresión. A su vez, tuvieron en común la “contaminación” dada por viajes –de integrantes de estos grupos culturales como Ugalde o Grinberg– a Estados Unidos, que significaron encuentros con la contracultura.

En ambos casos, resulta relevante observar la posibilidad que presentaron estas prácticas de influenciarse sin conocerse, es decir, de estar conectadas indirectamente. Acontecidas en el marco de regímenes totalitarios, tomaron lo *under* como un instrumento para generar condiciones de expresión y expandir otros medios de comunicación. Otro rasgo común se relaciona con la escritura de cartas abiertas y manifiestos, concebidos como formas de intervenir colectivamente. Algunos cruces y conexiones dispersas, merecen seguir siendo estudiados. Tal es el caso del vínculo de intercambio musical entre los grupos Wara y Arco Iris.

Nos interesa señalar algunas diferencias que se fueron dando en las experiencias en uno y otro país. Por un lado, la contracultura en Bolivia revela la coexistencia de elementos contraculturales y de la cultura de los pueblos originarios. Dicho rasgo permitió exhibir mezclas y tensiones. En la experiencia argentina, este conflicto no aparece problematizado como tópico, al menos no con la profundidad y visibilidad que se le asignó desde la experiencia boliviana.

Por otro lado, en el caso de Bolivia y Perú, la contracultura surgió de la mano de grupos ligados al mundo universitario. En Argentina, en cambio, nació de movimientos no ligados directamente a la universidad sino a grupos culturales más amplios de poetas, músicos, ecologistas y periodistas especializados en literatura y rock.

Por todo lo expuesto, es importante reparar en aquello que funcionó como percepción de los participantes de estas experiencias: el contraste entre el cosmopolitismo de Buenos Aires frente a la presencia de cultura andina en la experiencia boliviana. La fuerza de la montaña, como pared, barrera o protección contrasta con la mirada hacia el Atlántico. El paisaje y sonidos del altiplano contrastan con la llanura. En un lado, el océano que abre al contacto global con otras ciudades. En el otro, el *ande filosofal*, que refiere a un habitante de tierras altas, rodeado de montañas, que cobijan frente a lo externo y que brindan la posibilidad de mirar adentro de la propia cultura andina y explorarla, recuperando así la historia de los pueblos originarios y concibiéndolos como sujetos de la historia.

REFERENCIAS

- Dios, A. y Margiolakis, E. (2019). Un descubrimiento llevaba a otro descubrimiento. Entrevista a Miguel Grinberg. *El Ojo*. Revista de avistaje político, 11 (pp. 65-80).
- Grinberg, M. (2004). *La generación V. La insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires: Emecé Argentina.
- Grinberg, M. (2009). *Memoria de los ritos paralelos*. Recuperado (13-03-2020) de: <http://www.miguelgrinberg.blogspot.com.ar/2011/02/el-corno-emplumado-un-verdadero.html>
- Justo, L. (2007). *Bolivia: la Revolución derrotada*. Buenos Aires: Ediciones RyR.
- Margiolakis, E. (2016) *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta

- Torres Peñaloza, D. (2010 a) Los años ácidos 1972-1992: artes plásticas, cine experimental, teatro, poesía. La Paz: Fundación Hivos.
- Torres Peñaloza, D. (2010 b) Los años ácidos 1972-1992: artes plásticas, cine experimental, teatro, poesía. [CD-ROM]. La Paz: Fundación Hivos.
- Traba, M. (2005) [1973]. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Williams, R. (2008). Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zolov, E. (2002). Introducción. En *Rebeldes con causa*. (pp. 13-38). México: Norma.

REFERENCIAS

Editorial (Primavera 1981). *Antimitomanía*, 17 (6 de la Segunda Época), pp. 2-3.

REFERENCIAS

Grinberg, M. (04/1979). La cultura sin respuesta. *Propuesta*, 15, pp. 4-8.

REFERENCIAS

Merton, T. (06-07/1980). Verdad y violencia. *Mutantia*, 1, pp. 13-27.

NOTAS

[i] Luz Ácida editó tres números. El primero en febrero de 1974, el segundo en octubre de ese mismo año y el tercero, en noviembre de 1975.

[ii] Eco Contemporáneo se editó entre 1961 y 1969. La revista Contracultura -continuidad de Eco Contemporáneo- fue publicada en los últimos meses de 1970. Después de 4 números, dejó de editarse debido a que Grinberg se volcó Radio Municipal de Buenos Aires en 1973.

[iii] En el caso mexicano, Eric Zolov (2002) describe, el fenómeno surgido en ese país después de la derrota del movimiento de 1968, señalando algunos rasgos, que podrían ser comunes con otras experiencias latinoamericanas. Describe un conjunto de prácticas de rebelión alrededor del rock y la canción latinoamericana de protesta, las cuales desafiaron los valores de sus padres y la legitimidad de organizaciones políticas: “No se puede separar el 68 mexicano del contexto global, que incluye no sólo las revueltas estudiantiles en Checoslovaquia, Francia, los Estados Unidos y otros países, sino también un repertorio emergente –compartido mundialmente– de imagería, slogans, moda y música que vinculaban las luchas de los jóvenes psicológicamente, ya que no de manera material” (Zolov, 2002: 32).

[iv] Herbert Marcuse (1898-1979) fue un filósofo alemán miembro de la Escuela de Frankfurt. En *El hombre unidimensional*, escrito en 1964, planteó postulados que fueron reapropiados por la nueva izquierda.

[v] Aclaramos que estos agrupamientos también tuvieron lugar en ciudades argentinas.

[vi] Se llevaron a cabo en el auditorio de la Biblioteca Municipal –entre 1971 y 1973–, en el Cine Teatro 16 de julio, en el Paraninfo de la UMSA –entre 1975 y 1976– y en el teatro Modesta Sanjinés de La Paz.

[vii] Cuarentena fue también el primer nombre que tuvo este grupo. Refería a que los valores de esta civilización quedan declarados en cuarentena por haberse comprobando que atentan contra el hombre.

[viii] Allí se leían poemas que se intercalaban con “antipropagandas” que parodiaban anuncios comerciales

[ix] Martha Cajías (1958-2012) es una artista plástica que rescató la cultura andina y sus técnicas, como el telar. Estudió arte en la Facultad de Arquitectura y Arte en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).

[x] El trayecto desde el centro de La Paz a Sopocachi, se realizaba caminando en ese momento. Recién desde hace pocos años, el teleférico conectó el Alto con el centro. Respecto de Buenos Aires y el conurbano, el trazado de sus calles y sus servicios públicos (tren, subterráneo y colectivo), permitieron desplazamientos, recorridos y una conexión fluida.

[xi] Humberto Quino (La Paz, 1950) fue un poeta, fundador de Camarada Mauser y director de varias publicaciones: Humus literario, Dador, Papel higiénico, El sueño de la razón.

[xii] Jaime Nisttahuz (La Paz, 1942) fue poeta, periodista, novelista, cuentista y crítico cinematográfico.

[xiii] Jorge Campero fue un poeta boliviano, nació en Tarija en 1953, vive y trabaja en La Paz.

[xiv] Antes de editar la revista, en 1972 el grupo escribió un manifiesto titulado “Bolivia Joven y la superación del hombre”, publicado en Última Hora, proponiendo la negación de la primacía de los valores materiales.

[xv] La novela “Raza de Bronce”, de Alcides Arguedas, es considerada la primera pieza literaria de carácter indigenista. Se denuncian en ella las vejaciones y humillaciones que padecía el pueblo indígena boliviano. Es una trágica historia de amor entre dos jóvenes aymaras.

[xvi] Fue concebido como manifiesto de un pueblo y de una cultura oprimida y silenciada.

[xvii] Parte de la canción dice: “Hermano, ama tu raza/Cobriza tu piel es hermosa/Hermano, vive tu historia/No imites culturas extrañas/Adora tu raza de bronce”, planteando así una crítica al colonialismo.

[xviii] En paralelo, Grinberg utilizó una piedra encontrada en las Cataratas del Iguazú para dar nombre a su grupo Reducto de la Flor Solar, que luego fue adoptado por la agrupación La Cofradía de la Flor Solar.

[xix] La idea de lo andesground surgió de Kloaka, un grupo contracultural peruano de la década de 1980, gestado como movimiento artístico literario, en el contexto de una convulsionada sociedad peruana.

CC BY-NC-SA