

Secuencias iconográficas desde (hacia) El Alto

Pedro Aliaga Mollinedo

Universidad Mayor de San Andrés

Abstract

The following text is a transcript of my oral presentation at the first visual cultures session we organized in La Ceja, El Alto, under the auspices of *Amta Café Cultural* and the *El Alto Community Archive* in August 2022. The central proposal of this text is framed within the perspective of analyzing images that come from the past but have much to say about the way in which histories, identities, and perspectives on El Alto have been forged. For this text and its description and analysis, three types of iconographic sequences were selected, which we have classified as: (1) moving images, (2) narrated images, and (3) serial images. On the one hand, four audiovisuals are analyzed as documents for exhibition and analysis, all dated between 1939 and the 1960s. On the other hand, a script of a play by the national playwright Zacarías Monje Ortiz, dated 1928, is analyzed. This is, to date, the first fictionalization of the space now occupied by the city of El Alto. Finally, a set of eight photographs taken by American geographer Robert Swanton Platt in 1930 in what would become the city of El Alto is examined. Through this approach, I seek not only to examine the content of each type of image, but also to reflect on the interactions and resonances that emerge from these brief passages, revealing how each contributes to the construction of what I will call a “collective accumulated gaze” on El Alto/Los Altos. Towards the end, I propose that the images analyzed reveal various social, aesthetic, and historical dynamics in the city of El Alto.

Keywords

El Alto 20th century, photographs, audiovisual, theater, visual cultures, alteña aesthetics

Resumen

El texto a continuación recoge mi intervención oral en la primera sesión de culturas visuales que organizamos en La Ceja de la ciudad de El Alto bajo el auspicio de *Amta Café Cultural* y el *Archivo Comunitario de El Alto* en agosto de 2022. La propuesta central de este texto se enmarca en la perspectiva del análisis de imágenes que vienen del pasado pero que tienen mucho que decir sobre la manera en que las historias, las identidades y las miradas se han forjado. Para este texto y su descripción y análisis, se seleccionaron tres tipos de secuencias iconográficas que he denominado: (1) la imagen en movimiento, (2) la imagen narrada y (3) la imagen seriada. Por un lado, se analizan cuatro audiovisuales como documentos de exposición y análisis, todos fechados entre 1939 y la década de 1960. Por otro lado, se analiza el guión de una obra de teatro del dramaturgo nacional Zacarías Monje Ortiz fechada en 1928 y que es, hasta el momento, la primera ficcionalización del espacio que hoy ocupa la ciudad de El Alto. Finalmente, se aborda un conjunto de ocho fotografías capturadas por el geógrafo norteamericano Robert Swanton Platt en 1930 en lo que vendría a ser la ciudad de El Alto. A través de este enfoque, busco no solo examinar el contenido de cada tipología de imagen, sino también reflexionar sobre las interacciones y las resonancias que emergen de estos breves pasajes, revelando cómo cada uno contribuye a la construcción de lo que llamaré una “mirada acumulada colectiva” sobre El Alto/Los Altos. Hacia el final, propongo que las imágenes analizadas adelantan varias dinámicas sociales, estéticas e históricas en la ciudad de El Alto.

Palabras clave

El Alto siglo XX, fotografías, audiovisual, teatro, culturas visuales, estética alteña

Introducción

Antes de adentrarnos en el diálogo sobre las secuencias iconográficas, considero fundamental evocar una cita de David Freedberg que invita a reflexionar sobre el profundo poder que las imágenes y las miradas ejercen sobre nosotros:¹

¹ Agradezco las reflexiones sobre culturas visuales que la investigadora Luciana Molina Barragán compartió con nosotros en el Seminario de Culturas Visuales, organizado por el Programa de Estudios Decoloniales en Arte del Museo Nacional de Arte en 2020, de donde proviene mi aproximación a la imagen seriada y secuencial.

Las personas se excitan sexualmente con imágenes y esculturas; las rompen; las mutilan, las besan, lloran ante ellas y hacen peregrinaciones hacia ellas; se calman con ellas, se conmueven con ellas y son incitadas a la rebelión. Dan gracias por medio de ellas y se ven conmovidas hasta los más altos niveles de empatía y temor. Siempre han respondido de esta manera; todavía lo hacen, tanto en sociedades que llamamos primitivas como en sociedades modernas. (Freedberg 1. Traducción de las editoras)

A partir de esta cita, se hace evidente que las imágenes y las miradas nos interpelan de manera profunda, pues poseen un poder de representación que, como señala Roger Chartier, no podemos ignorar. Es crucial, por tanto, situar nuestras miradas en el contexto de estructuras sociales más complejas, como las que se relacionan con la clase, el género y la racialidad. Este trabajo se propone describir y analizar las múltiples formas en que las miradas han sido forjadas a través de la fotografía, los medios audiovisuales y el teatro en el espacio que hoy ocupa la ciudad de El Alto. A través de esta exploración, buscaremos entender cómo estas representaciones no solo reflejan realidades, sino que también anticipan, configuran y transforman las historias e identidades colectivas e individuales de sus habitantes.

Una cuestión crucial para nuestros objetivos será reflexionar al respecto de una denominación que hemos rescatado de las fuentes escritas y visuales de los horizontes históricos coloniales, republicanos y liberales. En diciembre de 2022, en La Ceja de El Alto, propusimos un rescate/desplazamiento denominativo a este espacio: de El Alto a Los Altos. Esta enunciación plural remite, desde las fuentes, a un hecho geográfico de doble entrada. Primero, por ser este espacio la parte de arriba/elevada/alta/seca/*¿urqu?* contrapuesta a la parte de abajo/llana/baja/húmeda/*¿uma?*² Segundo, por tener cada barrio de “abajo” (por “abajo” nos referimos a la ciudad de La Paz) su anexo en “lo

² Bajo la coordinación de la historiadora ruso-boliviana Evgenia Bridikhina, un grupo de historiadoras reflexiona actualmente sobre la organización espacial de los llamados “barrios de indios” de la ciudad de La Paz durante el siglo XVIII. Estas reflexiones se sustentan en una revisión exhaustiva de fuentes coloniales del período del movimiento indio de Tupak Katari. En conversación personal con el grupo de investigación, se han identificado detalles que indican que los espacios o tierras de indios situados en los márgenes de la ciudad de La Paz se extendían también hacia el espacio que hoy ocupa la ciudad de El Alto. La documentación evidencia que la lógica andina de organización del espacio en arriba/abajo e izquierda/derecha se mantuvo en este espacio mayor. Por lo tanto, los *ayllus* aún existentes el siglo XVIII en la ciudad de La Paz tenían, muchas veces, sus complementos “de arriba” en la ciudad de El Alto. Como sugerimos, esta lógica andina persistió en las designaciones republicanas de los barrios urbanos de los siglos XIX y XX.

alto" (Figura 1). Denominativo que se constata en las fuentes, pero que se consume en la realidad social.

Así, por ejemplo, en los diarios del primer cerco a La Paz de 1781 (Valle de Siles), en la causa criminal seguida a Francisco Ríos en 1809 (Mendoza) y en crónicas de viajeros durante el siglo XIX, tenemos las primeras denominaciones de este espacio como "Los Altos de la ciudad", así en plural. En adelante la toponimia de regiones como El Alto de Sopocachi (hoy Satélite), El Alto de Potosí (hoy Faro Murillo) y El Alto de Lima (hoy Ballivián) aparecerán en los planos y mapas durante la primera década del siglo XX, recogiendo aquella ya histórica denominación de Los Altos.

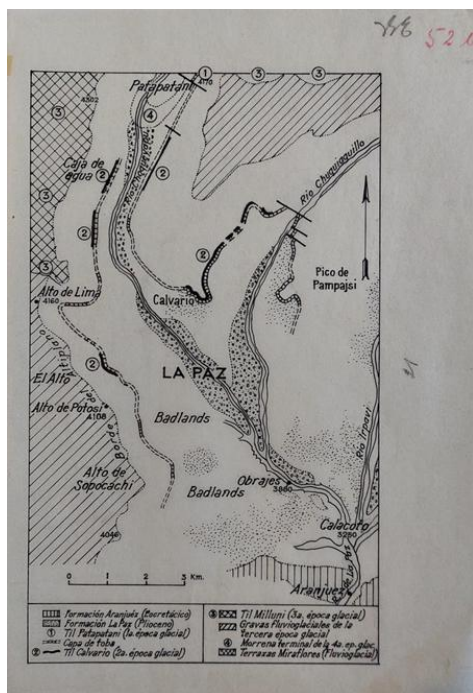


Figura 1: Plano geológico y edafológico del valle de La Paz, circa 1920

Fuente: Fundación Flavio Machicado Vizcarra

De esta manera, y gracias a la Fundación Flavio Machicado Vizcarra, tuvimos acceso al "plano geológico y edafológico" del valle de La Paz que nos permite visibilizar e identificar Los Altos, su ubicación y denominativo. Este plano, que por la toponimia de otros espacios puede ser fechada en las primeras dos décadas del siglo XX, fue realizado por el geólogo alemán Federico Adolfo Ahlfeld Wollmer (1892-1982)³ —cuya colección ha sido donada a la Fundación Flavio Machicado Vizcarra. A partir de estas fuentes visuales y escritas, estos desplazamientos deben ser (re)construidos, en adelante, colectivamente y a partir de la revisión de mayores fuentes históricas, tanto escritas como visuales de los siglos XVIII, XIX y XX. Un gran paso se ha dado con la convocatoria para la mesa que coordinamos como Archivo Comunitario de El Alto [Samuel Hilari, Quya Reyna, Alexis Argüello, Carla Casa, Erwin Pérez, Pedro Aliaga] en el XI Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos (Sucre 2023) bajo el título "El Alto o Los Altos: Fuentes para una historia colectiva" y así mismo, en la versión 2025 bajo el título "La Bolivia del bicentenario desde El Alto: espacio, memoria y micropolítica". De esta manera, hemos instaurado dentro del debate académico de las ciencias sociales y humanas un lugar de enunciación propio que reúne a estudiosos sobre El Alto, pero principalmente a alteños y alteñas.

Por lo tanto, para pensar el espacio geográfico que hoy denominamos Los Altos por medio de la metodología de las culturas visuales es importante remitirnos no solo a la imagen (es decir no solo al objeto) sino sobre todo a las miradas (a las prácticas). Las miradas son prácticas culturales que determinan, por ejemplo, que cuando vemos una cruz pensemos en una religión, o que para unos un conjunto de piedras en el camino a la cumbre sea solo un conjunto de piedras y para otros esto represente una *wak'a* o un rito de paso. En esta oportunidad, a través de las imágenes en movimiento o la imagen seriada/secuencial, diría Silvia Rivera Cusicanqui, buscaremos ensayar algunos

³ Según informan Moraes y Aguirre, Ahlfeld Wollmer "nació en Alemania, estudió ingeniería de minas en la Escuela Minera de Clausthal, donde luego fue docente. Sirvió en la Primera Guerra Mundial. Es considerado el padre de la mineralogía en Bolivia. Antes de su llegada a Bolivia, entre 1924 y 1927 fue consultor de la Sociedad Minera Boliviana Hochschild. Llegó al país en 1932 en el auge de la minería de estaño. La primera mina que estudió en Bolivia fue la mina de plata de Carangas. Posteriormente fue parte de una expedición alemana a la Cordillera Real, junto con el renombrado geógrafo Carl Troll. Entre 1936 y 1946 trabajó como jefe de la Dirección General de Minas y Petróleo del Ministerio de Economía. Entre 1956-1960 fue catedrático de geología y mineralogía en la Universidad Mayor de San Andrés; en 1960 fundó el Colegio de Geólogos de Bolivia. Igualmente, en la década de 1940, fue contratado para realizar estudios mineralógicos en Jujuy, Argentina" (66).

intentos de comprender la manera en que este espacio que hoy ocupamos fue representado en tres tipologías de imágenes que agrupamos como: la imagen en movimiento, la imagen narrada y la imagen seriada.

Las imágenes nacionales como significantes alteños

Al hablar sobre la potencia de las imágenes no podemos dejar de mencionar las pioneras reflexiones de Walter Benjamin sobre el fenómeno de la fotografía, no sólo como técnica de reproductibilidad de imágenes sino también como lenguaje y testimonio que habla sobre las representaciones sociales del contexto en que fue producido. En ese sentido, las imágenes descritas y analizadas en este texto responden, en su producción material y simbólica, tanto a capacidades técnicas (imágenes en movimiento en blanco y negro, silentes, con posproducciones no estandarizadas, etc.) como a posibilidades de enunciación propias del contexto (imágenes de corte propagandístico nacional, miradas indigenistas, de postulados de antropología física, etc.).

Desde los estudios clásicos en culturas visuales (Bryson et al., Mitchell), se descentraron las miradas de las grandes obras de arte como único referente visual para transitar al abordaje de las imágenes producidas por el film y la televisión. Es así que la imagen, más que como una representación visual, empezó a ser pensada como un significante (Romero Ruiz). Por lo tanto, se habla de la agencialidad de producir y reproducir significados múltiples. A ello nos referimos al proponer la idea de “mirada acumulada colectiva”, entendiendo que las formas de representar y significar el espacio —luego ocupado por Los Altos— en filmes de las primeras décadas del siglo XX, en fotografías de académicos extranjeros o en obras de ficcionalización local, han llevado a acumular, como capas geológicas, las maneras en que Los Altos se han ido constituyendo como ciudad.

Es así que la mirada de un espacio como continuación de lo rural, de anexo a la ciudad, de mecánicos y técnicos, feriante, migrante, etc., constituye una mirada acumulada colectiva sobre el espacio alteño. Las imágenes que analizamos se remontan a principios del siglo XX, cuando El Alto aún no se constituía como ciudad. Sin embargo, estas miradas ya se iban perfilando sobre la historia alteña desde el lente de las cámaras, desde la narración y desde la mirada del fotógrafo. Parafraseando a Mary Carmen Molina, la posibilidad de enunciar a la ciudad de El Alto antes de que sea ciudad, se da a través de

imágenes —en movimiento, seriadas y narradas— o tal vez principalmente a través de ellas.

Por otra parte, Barthes sostiene que las imágenes son mensajes emitidos que son aprehendidos por receptores que deben “traducir” el contenido por medio de estructuras de interpretación predominantes o de consumo. Como señala Martha Alba González, “en este sentido, la imagen connota significados ocultos o secundarios que no aparecen explícitamente en ella, sino que requieren un análisis del campo sociocultural en el que se crea: quién la produce, con qué fines, cómo se presenta, cómo se selecciona, cuáles son sus medios de comunicación, etcétera” (42-43). De lo señalado por Barthes y Alba González respecto al contenido a ser traducido, nos interesa, sobre todo, cómo se presentan las imágenes sobre el espacio alteño. Por esta razón, nuestro análisis pasa sobre todo por la descripción de los elementos que contienen las escenas, ya que esto coadyuva a desplegar el abanico de significados, representaciones y miradas. El lector encontrará, probablemente, abundantes elementos descriptivos de las secuencias presentadas; estos, sin embargo, ayudan a tener una primera aproximación a este tipo de análisis de imágenes que en investigaciones futuras podrá desarrollarse con un corpus más amplio de fuentes visuales y escritas.

Barthes señala, además, que las imágenes, ya sean fijas o en movimiento —y nosotros agregaríamos las narradas también— contienen dos tipos de mensajes. Por un lado, el mensaje denotativo de la imagen en sí misma, entendida como el análogo de la realidad que representa. Por otro lado, el mensaje connotativo, que se encontraría codificado y requeriría, para su comprensión, lecturas más profundas de la producción y la recepción de las imágenes. Estamos también hablando, entonces, de una semiología del film para la interpretación de una gramática fílmica (Lizarazo Arias). Al respecto, Lotman ha señalado que “todo lo que en un film pertenece al arte tiene significación, es portador de información” (59). Esta información, en opinión de Lizarazo Arias, se encuentra dividida en dos planos de significación. Primero, la significación pre-fílmica, que hace referencia a los elementos referenciales de la imagen; segundo, la significación fílmica o los elementos narrativos que son aprehendidos por los receptores.

En este trabajo buscamos poner en diálogo ambas significaciones. La significación fílmica se despliega en el análisis de los elementos referenciales presentes en los tres tipos de secuencias identificadas en este texto. Por otra parte, el análisis del mensaje connotativo del que hablaba Barthes se centrará en aquellas anticipaciones a relatos y miradas que, propongo, figuran o se

hacen presentes en la historia de esta ciudad. Es por ello que los lectores encontrarán primero la identificación de los elementos referenciales de cada film —solidificados en las secuencias de imágenes— y la lectura de las narraciones que se construyen o pueden reconstruirse a partir de su análisis.

El recorrido por las fuentes visuales y narrativas permitirá situar a Los Altos en un horizonte histórico y cultural que antecedió a su configuración como ciudad. Las imágenes, ya sean en movimiento, narradas o seriadas, mostrarán cómo los gestos, las escenas y las ficcionalizaciones anticipan dinámicas sociales, económicas y simbólicas que luego se consolidarán en el espacio alteño. De este modo, la ciudad emergerá no solo desde la acumulación de experiencias materiales y migratorias, sino también desde la persistencia de miradas y representaciones que irán sedimentando capas de significación en torno a Los Altos. Al poner en diálogo lo visual con lo narrativo, lo técnico con lo simbólico, se mostrará la potencia de estas secuencias para reconstruir la historicidad de Los Altos y comprender el modo en que la ciudad será imaginada, enunciada y vivida antes de consolidarse como tal.

A continuación, presentamos los tres grupos de descripción y análisis en los que agrupamos las imágenes de este texto. Primero, presentamos las imágenes en movimiento. Luego, las imágenes narradas. Finalmente, las imágenes seriadas. Todas ellas anticipan miradas sobre la ciudad de Los Altos y, en tanto anticipan, también suponen la acumulación histórica de esas miradas.

De la imagen en movimiento: cinco audiovisuales de la primera mitad del siglo XX

En esta primera sección se analizan extractos de cinco audiovisuales fechados entre 1939 y 1960 que registraron el espacio y las actividades en lo que hoy es la ciudad de El Alto y que, para nuestro análisis, anticipan el tipo de interacciones que este espacio tendría con la ciudad de La Paz. Los audiovisuales a ser abordados son: *On the Track of the Incas 'Chasquis' Driving a 8 Mercury* (1939); *Wheels Across the Andes. Armand Denis, South American Expedition* (1947); *Bolivia, South America in the 1950's* (ca. 1950); *Miners of Bolivia in South America* (ca. 1960); *Bolivia South America. Life for a Bolivian Indian Family in the Alto Plano at 14.000 feet* (ca. 1960).

On the Track of the Incas 'Chasquis' Driving a 8 Mercury

En el sendero de los chasquis incas es un mediometrage de 30 minutos producido en 1939 y dividido en tres secuencias. La primera, que llamaremos secuencia peruana, abarca 10:08 minutos (desembarco en puertos peruanos y recorrido hacia el sur del Perú para el ingreso a Bolivia, pasando por el estrecho de Tiquina). La segunda, o secuencia, boliviana, abarca 9:44 minutos (llegada al centro de la ciudad de La Paz). La tercera, o secuencia argentina, abarca 10:35 minutos (ingreso a Argentina y llegada a la ciudad de Buenos Aires).

Este mediometrage fue patrocinado por la empresa americana de automóviles Ford Motor Company en tres países de Latinoamérica: Perú, Bolivia y Argentina. El principal objetivo del proyecto era promocionar su reciente modelo de carro Mercury Eight, lanzado al público en noviembre de 1938. Su propaganda buscaba presentar el Mercury Eight como el carro más resistente, rentable y, sobre todo, más veloz que los de su competidora, la General Motors. Es así que Emilio Karstviovic se encargó de conducir aquel Ford entre las capitales y ciudades de dichos países. Su recorrido tomó 96 horas, 8 minutos y 36 segundos, estableciendo una marca incomparable en su momento.

A fines de 1939 el Mercury Eighth cruza hacia Bolivia. Su jornada lo llevaría por La Paz, Potosí y Villazón, la ruta más directa para llegar a Argentina. Antes de ingresar a La Paz, Karstviovic realiza una parada en "El Alto de La Paz" (Secuencia 1), en las instalaciones de la Escuela Militar y Civil de Aviación, donde mecánicos locales inspeccionan las condiciones de su vehículo. Esta primera mirada que tenemos sobre el espacio alteño conduce a constataciones empíricas sobre su crecimiento urbano y sus economías populares.

Hasta hace unos años, y aún en la actualidad, varios de los lotes de terreno que se iban consolidando en los diversos barrios de la ciudad de Los Altos aparecían simplemente amurallados con paredes de ladrillo sin revoque, y los más antiguos, con bloques de adobe. El interior del lote era un canchón donde solía levantarse un pequeño cuarto para ser habitado. Esta cualidad de lotes abiertos de entre 300 a 400 m² (a veces superando los 600 m²) convertía a estos lotes en espacios de almacenamiento. Allí vinculamos la segunda constatación: muchos de estos espacios han sido utilizados principalmente como almacenamiento de automóviles, autopartes y chatarra.

Esto respondería a una mirada del espacio como un gran taller de metalmecánica, pues desde principios del siglo XX en este lugar se emplazó el aeropuerto nacional y, como prolongación de la ciudad de La Paz, fue concebido como zona industrial por los amplios terrenos disponibles para tales

usos. Es así que la mirada sobre estos primeros mecánicos pertenecientes a la escuela de aviación ubicada en el espacio alteño no es casual desde el punto de vista de nuestra propuesta de la mirada acumulada.



Secuencia 1: Parada en “El Alto de La Paz”

Fuente: National Archives at College Park

En la siguiente secuencia (Secuencia 2) las imágenes capturadas de Los Altos se encuentran al final de la secuencia peruana, estableciendo así una conexión visual entre el sur del Perú y el altiplano boliviano. Este enfoque invita a considerar la región como parte de un todo (el altiplano Centro Sur) que ha sido un circuito económico desde el período de los señorías aymaras. En el XX, esta misma área se transformó en un centro artístico e intelectual caracterizado por la circulación de saberes y estéticas de grupos como los de las revistas *Chirapu*, *Argos*, *Bandera Roja*, *Gesta Bárbara*, *Boletín Titikaka*, entre otras (Ortiz).

Es también importante interpretar esta secuencia como un “fuera de”, dado que las imágenes alteñas no se insertan de manera convencional en la secuencia boliviana, que comienza con tomas del centro urbano. La secuencia de Los Altos, por tanto, puede leerse como una salida hacia la narrativa peruana, suscitando preguntas sobre las relaciones contemporáneas entre ambas regiones. ¿Se está sugiriendo una reflexión sobre la interconexión actual entre estos espacios y economías? Esta tensión entre lo que pertenece y lo que

se sitúa “fuera de” abre espacio para el análisis crítico de las dinámicas socioculturales que aún persisten en el altiplano Centro Sur.



Secuencia 2

Fuente: National Archives at College Park

Wheels Across the Andes. Armand Denis, South American Expedition

Rodando a través de Los Andes es un mediometraje de 29 minutos y 3 segundos producido en 1947, que documenta la expedición sudamericana de Armand Denis. El objetivo principal de esta travesía fue llevar a cabo registros etnográficos y científicos sobre las poblaciones indígenas, así como explorar la geografía y el clima de la región andina o de alta montaña. La secuencia inicial se sitúa en la frontera amazónica del Perú, donde se captura la cotidianidad del grupo étnico conocido como los colorados. Esta parte del mediometraje, que dura 11 minutos y 35 segundos, representa aproximadamente un tercio del total, evidenciando la importancia de este registro en la narrativa del film.

A continuación, la expedición se adentra en lo que denomina la montaña Huascarán, dedicando alrededor de 7 minutos a su estancia en poblaciones cercanas a Lima, Perú. En el minuto 19:11, el film nos lleva a la ciudad de La Paz, donde se registra una corrida de toros en el barrio de San Pedro, antes de

continuar hacia “Los Altos de La Paz”. Esta sección del film es notable, ya que por primera vez presenta las instalaciones del aeropuerto y el aterrizaje de un avión de la empresa Panagra Airways (secuencia 3). Esta vinculación con la aviación, el aeropuerto y su consiguiente “ingreso” a la ciudad de La Paz, mantendrá la mirada de análisis a través de la historia de la aviación. De aquí que, en un balance de los estudios sobre el espacio alteño anterior a 1985, una de las temáticas a abordar sea la aviación. Así mismo, la figura del “ingreso/salida” aparece en estos tres grupos de imágenes, y en especial en la imagen narrada de *Supay marka*. Como veremos más adelante, al transcurrir el drama de aquella obra de teatro en el espacio alteño se afirma constantemente que se lo hace desde el ingreso o entrada a la ciudad de La Paz.



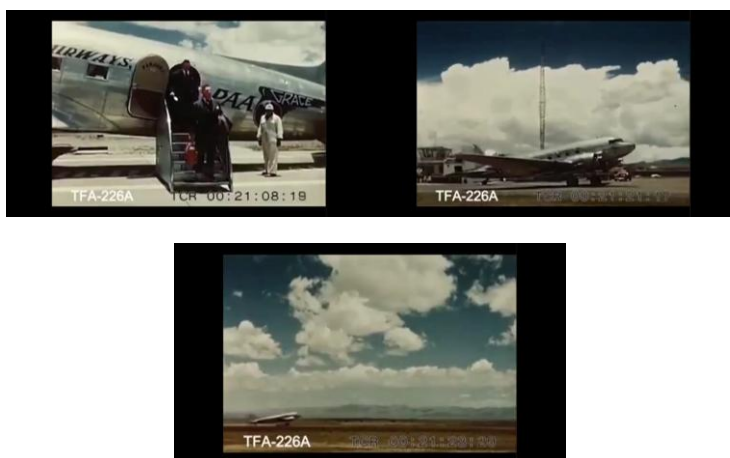
Secuencia 3

Fuente: The Travel Film Archive

<https://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12988>

La grabación de este aeropuerto es la única toma que se realiza en el espacio de Los Altos porque resulta exótico y científicamente importante para los objetivos del film. Como puede observarse en el primer fotograma de esta secuencia, se hace énfasis en el “aeropuerto comercial más alto del mundo”. En la siguiente secuencia, y como común denominador de las secuencias hasta

aquí analizadas, se observa una preponderancia del paisajismo o exotismo frente al registro de sus habitantes (Secuencia 4). Los personajes racializados que aparecen en las secuencias anteriores, y en las siguientes, son pensados como “anexos” al paisaje o las máquinas [autos, aviones, etc.]. La mención a los más de 14500 pies de altura, conecta con la otra temática de la expedición: la científica. Inmediatamente después de las secuencias en Los Altos aparecen los médicos de la expedición tomando la presión y registrando el funcionamiento de los pulmones de un grupo de hombres del altiplano. Es así que desde que ingresa a Los Andes, el narrador va sorprendiéndose de cómo los habitantes, mineros e indígenas, pueden desarrollar sus actividades a tal altitud.



Secuencia 4
Fuente: The Travel Film Archive

Bolivia, South America in the 1950's

Este es un cortometraje sin audio fechado en la década de 1950. Tiene una extensión de 12:02 minutos y posee varias secuencias de Los Altos. No obstante, son cortas, de no más de 2 o 3 segundos, siempre relacionadas con el aeropuerto o con el paisaje. De este cortometraje proyectaremos la toma más interesante para esta descripción, ya que tiene que ver con el registro de habitantes de Los Altos. Es una secuencia que va desde los 11:06 minutos hasta el final del cortometraje, y que inicia con una toma aérea del altiplano y la cordillera (Secuencia 5). Entre medio, se entremezclan tomas de la ciudad de

Trinidad, donde los productores estuvieron previamente, o después, cargando material filmico a un avión. Inmediatamente después se retorna a Los Andes con el registro de dos mujeres, habitantes o trajinantes en Los Altos de La Paz. Al parecer son parte de las tropas de comerciantes y llameros que llevaban mercancías y se desplazaban en la ruta de la plata entre Potosí y los puertos sobre el Pacífico. La escena nos presenta a estos trajinantes en Los Altos descansando al lado de su mula, con la mercancía a transportar, y de fondo, el imponente Huayna Potosí, conocido como *Kaakaka* por los pobladores aymaras. Esta secuencia podría ser una mirada a un espacio de tránsito de mercancías de un, a futuro, fuerte circuito económico como Los Altos.



Secuencia 5

Fuente: Huntley Film Archives

La gran influencia que ha tenido la migración sobre la forma de articular el comercio alteño se puede rastrear de manera visual en esta secuencia. El ejercicio de desplazarse desde el espacio rural, indígena o campesino hacia la ciudad —llegando con mercadería y estableciéndose en un improvisado puesto sobre el suelo para ofrecer productos de la tierra— es una práctica que hoy se mantiene bajo el denominativo de “vendedoras y vendedores ambulantes”. La gran Feria 16 de Julio de Los Altos es producto de este gesto performativo del comercio andino, que escapa de los controles y regulaciones de los diversos

niveles del Estado. En la ciudad de La Paz, este tipo de comercio ha sido “vigilado y castigado” por ideas higienistas sobre el espacio urbano desde principios del siglo XX, lo que ha reducido estos gestos a los espacios de mercados municipales (Guevara Ordóñez).

Miners of Bolivia in South America

Mineros de Bolivia es un cortometraje elaborado en la década de 1960. Es un registro de los trabajos mineros desde los lavaderos de oro en la ciudad de La Paz hasta las bocaminas en Oruro y Potosí. Tiene una duración de 13:51 minutos de los cuales 2:42 muestran el trabajo de lavado de oro en las orillas del río Choqueyapu. Nuevamente, las secuencias de la ciudad de Los Altos aparecen al inicio de la narración, cuando se habla del Altiplano como espacio desde donde se observa o se presenta a la ciudad de La Paz. En esta secuencia destaca la inclusión de un personaje alteño que, desde las alturas, mira “la ciudad capital”, según señala el narrador (secuencia 6). Es una toma desde La Ceja de El Alto y la avenida Naciones Unidas que conecta con la hoyada.

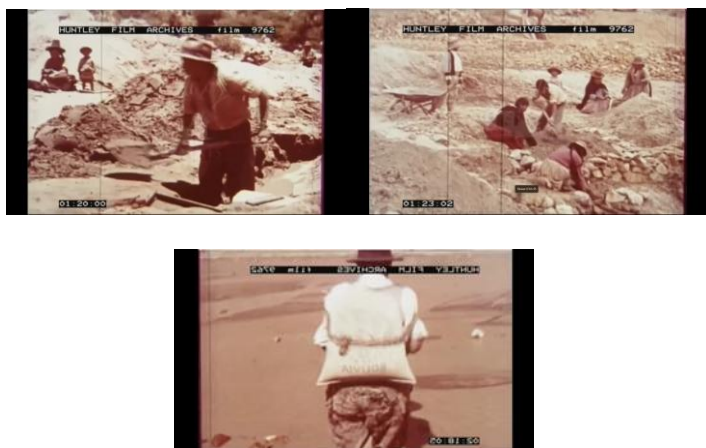


Secuencia 6

Fuente: Huntley Film Archives

En este transitar hacia la ciudad de La Paz, el narrador señala que “casi todos los automóviles conducen hacia esta ciudad”. Paralelamente, registra un camión repleto de personas que provienen desde Los Altos en su camino hacia

La Paz. “Los habitantes del altiplano hacen su vida como lo hicieron sus ancestros: trabajando en minas”, señala el narrador. A continuación, se puede observar el trabajo de lavado de oro en el río (Secuencia 7). Esta secuencia, que se inicia en el Altiplano y que conecta a Los Altos y La Paz, puede estar hablándonos del flujo de mano asalariada alteña que baja hacia La Paz y que data ya de principios del siglo XX.



Secuencia 7

Fuente: Huntley Film Archives

En 1979, cuando El Alto todavía era parte de la ciudad de La Paz, Albó, Sandoval y Greaves (2016 [1982]) señalaban que una gran afluencia de mano de obra que residía en El Alto de La Paz transitaba hacia el centro de la ciudad y sus laderas para ofrecer mano de obra asalariada en comercios, mercados, y espacios fabriles. La Secuencia 6 presenta justamente esta mirada a la mano de obra que se desplazaba (y desplaza) constantemente de Los Altos a la ciudad de La Paz. No es casual que la Autopista Héroes del Chaco —que une El Alto y La Paz— y las líneas roja, morada y amarilla de Mi Teleférico —que conectan El Alto y La Paz— sean altamente transitadas. Además, se han habilitado líneas de transporte público que conectan directamente Los Altos con la zona sur de La Paz. Estas líneas directas trasladan diariamente mano de obra alteña hacia La Paz principalmente para desempeñarse como obreros y albañiles, o como trabajadoras del hogar en viviendas y condominios residenciales de esta zona.

Bolivia South America. Life for a Bolivian Indian Family in the Alto Plano at 14.000 feet

Producida en la década de 1960, *La vida de una familia indígena boliviana en el Alto Plano* es una valiosa pieza etnográfica y una historia narrada, ficcionada diríamos, de una familia aymara apellidada Mamani. La trama se teje alrededor de esta familia, pero sobre todo de su hijo, Isaac Mamani. Su padre es agricultor de tubérculos y elaborador de ladrillos de adobe; su madre y la abuela se dedican al trabajo textil y a la crianza. Un importante elemento para que se desarrolle la historia es la devoción a una *illa* del *Ekeko*. Es a partir de esta devoción que los “deseos” pedidos se irán realizando durante el film y darán sentido a la narración.

Transcurren varias escenas de la vida cotidiana de la familia: el trabajo, la escuela y la hora de la comida. Las escenas se desarrollan en una población de Los Altos, y las secuencias se intercalan con tomas de la ciudad de La Paz. De hecho, la primera y la última toma están hechas desde los bordes de Los Altos, con Isaac y su padre mirando hacia La Paz. Toda esta parte previa prepara al padre y a su hijo para entrar en el clímax de la narración; su llegada a la ciudad de La Paz. Este recorrido se efectúa como parte de las labores diarias que la familia realiza para comercializar sus productos. Es decir, estamos hablando de una familia con constantes trajines de Los Altos a La Paz en su cualidad de comerciantes.

Antes de encaminarse a La Paz, Isaac aparece en el sitio arqueológico de Tihuanaco, donde la *illa* del *Ekeko* le habría dejado algo que podría interesarle. Es una escena que pertenece a la performatividad en la narración. Isaac encuentra unas piezas de cobre antiguas que logra vender a unos “turistas”. Es entonces que nuevamente se encuentra en Los Altos contemplando La Paz. Al día siguiente padre e hijo se encaminan hacia la Paz. En este momento podemos observar claramente una secuencia en El Alto, más precisamente en La Ceja, donde se encontraba aquel arco de ingreso a la ciudad de La Paz. Observamos también esos camiones que trasladaban gente desde El Alto hacia La Paz. A continuación, Isaac se encuentra en la avenida Camacho, donde observa una máscara de diablo que le recuerda la fiesta de su comunidad. Por un momento, la secuencia se traslada a una fiesta patronal en el Altiplano y conecta este evento religioso con la obtención de su auto de juguete comprado con el dinero obtenido por la venta de aquellas piezas de cobre; cumpliéndose así el deseo que al inicio del film pidió al *Ekeko*. Es entonces que el narrador sugiere el futuro de Isaac como conductor de esos camiones que

bajan desde El Alto repletos de personas y que podrían llevarlo, incluso, hasta los Estados Unidos. Esta podría ser, pues, una de las anticipaciones más potentes en los films analizados: la figura del *qamaqi* andino vinculado al transporte, en especial al transporte pesado —que es como en Bolivia llaman a los camioneros que transportan mercancías desde los puertos peruanos y chilenos, por ejemplo, hacia los grandes centros de comercio en todo el país. En este contexto, Canaviri Paco señala que “en las ciudades urbanas o periurbanas, los *qamiris* son los que cuentan con empresas de transporte pesado, que invierten sus ganancias en la compra de varias cantidades de camiones, pero también, son los comerciantes importadores y exportadores de productos que tienen una conexión con la economía transnacional” (125). Pero también, como Barbosa Gonçalves y Chambi Mayta observan, podemos entender al *qamiri* (355) “como sujeto traducido [situado] en dos movimientos de traducción, el primero está en su ‘transporte entre fronteras’ como práctica económica, de sus relaciones con las fronteras entre países vecinos” y el segundo está en las lógicas del *ayni* comunitario andino y el diálogo con los *yatiris* y sus cosmopraxis (355).

De la imagen narrada: *Supay Marca*, de Zacarías Monje Ortiz (1928)

Zacarías Monje Ortiz fue un escritor paceño que nació en 1895. Escribió una gran cantidad de libros y artículos de prensa. En su producción editada y publicada en formato libro podemos rastrear una evolución o, más bien, tres períodos de su actividad escritural: teatro, novela-tradición e historia. En el caso de *Supay Marca* (1928) podemos señalar que es una pieza de literatura dramática que forma parte del teatro indigenista poco estudiado en la historiografía local, donde además de Zacarías Monje Ortiz, aparecen las figuras de Antonio Díaz Villamil, Ramón Katari, Humberto Palza, Federico Ávila y Raúl Bravo Portocarrero, entre otros.

El libro es de pequeño formato (12x15 cm) y consta de 55 páginas divididas en cinco partes: Vocabulario, *Dramatis Personae*, Exordio, Acto Único, y Colofoncillo. El Vocabulario presenta los significados de 61 palabras aymaras que aparecen en la obra, ordenadas alfabéticamente. *Dramatis Personae* es la lista colectiva de los personajes, sumamente reveladora porque identifica a los actores que participan en la puesta en escena junto a los roles que desempeñan: Antonio Díaz Villamil, Ciscula; Ana Rosa Tornero, Kantuta; Ricardo Aliaga, brujo; Humberto Palza, mozo indígena; José Montaña T., Don Roque;

y labradores indígenas. De estos personajes todos, a excepción de Don Roque —que viste a la europea, en traje de viaje—, vestirán “a la usanza aborigena”.

Algo bastante peculiar tiene que ver con la corrección que se hizo a esta obra con respecto a su primer estreno, en 1920, la cual aparece anotada en la lista de *Dramatis Personae*, dando a conocer que “El rol del brujo fue introducido en el reestreno de esta obra”. Por tanto, el rol del brujo como mediador entre el romance de Ciscula y Kantuta es posterior. Esto sugiere que algunas partes de la obra han sido suprimidas para introducir el rol del brujo. Por ejemplo, en la portada de la edición de 1928 aparece en Los Altos de La Paz un indígena portando la *Whipala* (Figura 2), y, en Vocabulario aparece, asombrosamente —siendo para mí la primera referencia de significado que he encontrado— una entrada para la palabra *whipala*. Esto indica que la *whipala*, como elemento de la puesta en escena, tuvo que haber tenido un rol dentro del drama de *Supay Marca* en su versión inicial de 1920, rol que fue retirado, posiblemente para introducir al brujo Silverio. Volveré a la portada al final de esta exposición.

En “Exordio” —tres páginas— entra en escena un personaje/espectro masculino, indio aymará. Este “personaje” es tanto Ciscula por momentos, como el propio autor y, de manera colectiva en la enunciación, la nación aymara. En su intervención, como manifiesto, lanza las primeras denuncias sobre la situación de los indígenas y lo hace desde las alturas de la ciudad de Los Altos:

Disculpad el atrevimiento, señoras y señores, que no siempre una persona, si tal fuera yo, de mi laya, está en su sitio cuando osa hablar de una altura así agresiva a tan alto señorío. Más, yo no hablo por mí. Es el autor de la farsa, quien me impone cometer el desacato, como amigo que es de hacer, con deleite, todo al revés de las santas supersticiones. En cuanto el jefe de la tramoya arrugue estas presuntuosas cortinas, sobre el tablado ocurrirá que gentes de mi sangre vivan lo fugaz y lo bello Contra el común pensar, veréis cómo en mi raza aún vibran las cuerdas de un lirismo eglógico y pleno de una poesía integral, aunque por este tiempo, que es sazón de esclavitud, los indígenas cantemos a la sorda sordina Si enorme y fatal es nuestro dolor, nosotros cuando estamos con nosotros hacemos saltar como locos borregos los corazones, echamos sin miedo la lengua, aunque a poco la realidad de nuestro vasallaje nos haga enmudecer [Pone uno de sus dedos índices atravesado sobre los labios. Se equipa] ¡Por eso nuestro silencio es lo más grande de la nación aymara; gracias a él son eternos los Andes, y es pura e impoluta la nieve de sus ropas andrajosas! (3-5).

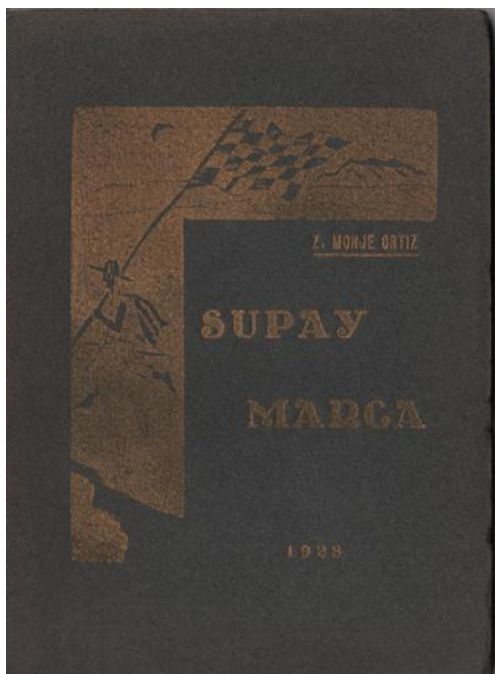


Figura 2: Portada de *Supay Marca*

Fuente: *Supay Marca*, 1928

Ya en el meollo del asunto, *Supay Marca* tiene un “Acto único” que, como veremos, se desenvuelve totalmente en Los Altos. Para el análisis de esta obra de dramaturgia como una serie de iconografías partiré de las representaciones del espacio que ejercita toda obra de teatro, en términos técnicos y logísticos, para contextualizar visualmente a su audiencia y para pintar sus escenarios. Usualmente estas descripciones geográficas de contexto y gesticulativas/performáticas anteceden cada acto o ciertos diálogos. Es el caso, por ejemplo, de la descripción gesticulativa del espectro al final del Exordio: “[Pone uno de sus dedos índices atravesado sobre los labios. Se equipa]” (5).

Al estar la obra constituida por un acto único, la primera y regente descripción geográfica aparece referenciada por el autor de la siguiente manera: “*La acción, sobre un punto del Altiplano que bordea el hondón en cuyo*

seno se acurruca una paloma, la Muy Heroica, Valerosa y Denodada ciudad de N. S. de La Paz. Precisamente, a todo foro, se divisaría la apretada urbe, con su gracioso frayle blanco, el Illimani, en lontananza” (7. Mi énfasis). Claramente, el autor está ubicando en Los Altos de la ciudad el espacio donde ocurrirá todo el drama. Pero lo hace no de manera singular ni identitaria, sino como parte de un espacio mayor: “un punto del Altiplano”. Como señalamos en la sección “La imagen en movimiento”, esta podría ser una mirada a Los Altos como parte de un todo, el altiplano sur, que desde el período de los señoríos aymaras es un circuito económico y en el siglo XX un circuito artístico e intelectual.

Al ser un drama literario escenificado en Los Altos de la ciudad de La Paz —que vendría a ser esta ciudad de demonios y diablos— *Supay Marca* es, por el momento, la primera ficcionalización escrita del espacio alteño. En escena aparecen cuatro personajes principales : Ciscula, un huayna indígena; Kantuta, una mujer indígena; Silverio, un brujo afincado en las alturas de *Supay Marca*; y Don Roque, hijo del dueño de la hacienda en Tuncamuyu, de donde son pongos Ciscula y Kantuta. La trama se teje alrededor del encuentro que Ciscula y Kantuta tienen en El Alto, al entrar y salir a la ciudad de La Paz. Al parecer esta escena puede estar desarrollándose en los días previos de la fiesta de la Virgen del Carmen, patrona de La Paz, como la llama Kantuta al entrar a escena y a la que dedica una oración. Es más, con Ciscula, discuten si él iba llegando para “la fiesta mayor” de la Virgen, que vendría a ser el 15 de julio.

Luego de hablar sobre la hacienda Tuncamuyu, de donde ambos venían, y los temores y problemas que les supondría haber huido de ella, Ciscula corta el diálogo con la siguiente expresión:

—No me hables. Voy al pongueo, ahí abajo, a roer los huesos desnudos que dejan los amos. ¡A roer los huesos y mis penas! Luego volveré a la estancia, y entre arrear mulos y asnos, o guiar el arado, sobre mis balsas haré que mis desgracias suenen en un pinquillo, para burlar el sufrimiento y azotar la soledad de tanta ingratitud (12-13).

Escenas como esta muestran cómo El Alto era observado como ingreso no solo de viajeros sino también de pongos y peones indígenas que venían del Altiplano a dedicar servicios personales a las casas de los patrones en La Paz. La siguiente escena de Kantuta da más detalles: “Mientras Uds. parlan, voy a dar encargos a aquellos peones de Chua, que van de regreso al lago” (17). En la siguiente escena, Ciscula se refiere a La Paz de la siguiente manera:

Ciscula: ¡Bravo, que bien sueñas lulu! Sólo que tu camino va al infierno...

Kantuta: ¿Por qué el Chuquiagu es infierno? ¿no son cristianos los del Chuquiagu? ¿allí no hay capillas? Ciscula, ¿porqué decir eso de tan lindo pueblo?

Ciscula: Veinte veces desde aquí bajé hasta el Chuquiagu. Dos años seguidos viví en su fondo, era cuando me llevaron al cuartel para enseñarme, como a todos los huaynas, a matar gente, y a vivir sin comer, a fuerza de puntapiés. Por eso digo el infierno, y repito que, para las mujeres, como vos, mucho peor es. (30)

Durante este encuentro de Ciscula y Kantuta entra en escena el *Yatiri* Silverio, quien empieza a preguntar por las razones de su disgusto, y así podemos conocer los trajines de ambos hasta llegar al ingreso de La Paz. La intervención del *Yatiri* es el instrumento que usa el autor para dar a conocer las historias personales de Ciscula y Kantuta. Nos enteramos de cómo llegaron hasta las alturas de *Supay Marca*. Kantuta, tras quedar huérfana, huyó de la estancia del amo para buscar un mejor futuro, ya que los espíritus le habían comunicado que solo desgracias vendrían si se quedaba allí. Por su parte, Ciscula había hecho jornada larga tanto en los valles bolivianos como en el altiplano peruano. En el primer lugar se había dedicado al comercio-trueque de mercancías, y al ser infructuoso, decidió dedicarse, como lo indica en el texto, al contrabando en la frontera peruana. Estas cualidades de ser migrante, comerciante y “contrabandista” anticipa la mirada, pero también algunas realidades de la conformación de la sociedad alteña. La migración hacia los espacios urbanos se ha configurado como un proceso histórico complejo, atravesado por dinámicas sociales que han dado lugar a nuevas territorialidades. En el caso de la ciudad de El Alto, su conformación durante las últimas cinco décadas respondió a la condición de enclave articulador y de residencia doble para numerosos comunarios provenientes tanto del altiplano como de los valles paceños. Esta particularidad convirtió al espacio alteño en un lugar de tránsito y asentamiento que refleja la intersección entre movilidad rural y expansión urbana.

De acuerdo con Albó, Sandoval y Greaves (2016 [1981]), hacia 1976 el 38% de la población de La Paz —que para ese momento incluía a El Alto— estaba conformada por personas nacidas en otras regiones. Una gran parte de esta población migrante se instaló en las laderas paceñas y en El Alto, procediendo mayoritariamente del propio departamento: el 64% provenía de áreas rurales, comunidades y pueblos paceños. De ese total, cerca del 24%

ya residía en El Alto para 1976, porcentaje que continuó en ascenso en las décadas posteriores, como han demostrado Spedding y Llanos en su estudio sobre el distrito de Chari del municipio de Charazani del departamento de La Paz. A ello se sumaron los flujos provocados por la relocalización minera tras la implementación del Decreto 21060 en 1985, así como por la progresiva expansión urbana que, en la actualidad, ha llevado a la conurbación de El Alto con municipios cercanos como Viacha.

Pues bien, una vez resuelta en parte la discusión entre Ciscula y Kantuta, el *Yatiri* se retira anunciando una desgracia más a ocurrir. Resulta que Don Roque, hijo del patrón de Tuncamuyu, está saliendo a caballo desde La Paz por El Alto, y es donde se encuentra con Ciscula y Kantuta. Esta escena es bastante dura ya que ambos, comprometidos ya, se ven separados por las órdenes de Don Roque que ferozmente impone su autoridad:

Don Roque: ¿Quiénes son Uds. para comprometerse? ¿no saben que de la hacienda no se mueve una piedra sin mi permiso?

Ciscula: ¡El suelo comprarían, no la gente!

Don Roque: Aquí o en el infierno se me obedecerá. (48)

Al cerrar la obra, Ciscula se transforma en el personaje del espectro que apareció en el Exordio y lanza nuevamente un manifiesto y una sentencia desde las alturas de la ciudad de Los Altos:

—¡Aimara, aimara, hombre de los años infinitamente distantes, cuándo has de volver! Está bien... ¡pero yo siento que aquí, en mi pecho, va naciendo un nuevo espíritu! Resucito... ¡Yo mismo soy Dios! [transición. Ciscula mira a la Ciudad con honda amargura] ¡Supay Marca! ¡ciudad del demonio! ¡madre del pecado! ¡Toda mi raza tiembla cuando cada uno de nosotros franquea tus umbrales, y por eso rezamos de terror, solo al verte! De tu seno ha salido la causa de mi nueva vida; cada una de tus piedras sentirá el golpe de mi venganza. Tú misma te destruirás, y con las cenizas de los hombres, que hiciste gemir, y con el limo de los pueblos viejos, que ya no son, se ha de rellenar el hueco que, tu río cómplice, hiriendo a la Pampa, hizo para darte cuna. Cuando el Tiempo ya no pueda ser medido, desde aquí mismo llorarán tus crímenes y tus vicios, todas las almas que atormentaste, y la roca afligida de los Andes, solitaria, repetirá los millones de amargas quejas, hasta que se apague el Sol. (51-52)

Finalmente, un comentario sobre la portada. En su diseño, es una pieza bellísima y reveladora de muchos aspectos. La presencia visual de la *whipala*

dice mucho. Pero también, es una representación del escenario de esta obra de teatro: Los Altos. La figura central es el hombre indígena cargando la *whipala* y, en gesto presuroso, lanzado a correr. De espaldas, queda la montaña Illimani —achachila o ente protector de la región de la ciudad de La Paz—, por lo tanto, la ciudad de La Paz. Podríamos sugerir que esta imagen es una alegoría al contenido moral de la obra. Alejarse, casi presurosos, de la ciudad de los demonios, del *Supay Marca*. Porque es el origen del mal y del sufrimiento indígena. La *whipala* podría estar representando al mundo aymara en esta huida de los males de la ciudad blanca y mestiza.

Las miradas producidas sobre la ciudad de Los Altos en esta obra de teatro son claras. Los Altos son vistos como espacio de ingreso a la ciudad de La Paz por parte de colectivos rurales migrantes. La Paz es el lugar hacia donde trajinan estos migrantes para convertirse en parte de la masa de trabajadoras y trabajadores, en mano de obra —como ya señalamos en el anterior acápite de este artículo. La presencia de Silverio, el *Yatiri*, anticipa el establecimiento formal del sector de *yatiris* de la ciudad de Los Altos, que desde la década de 1980 se ubican justamente en “el borde” de la ciudad de Los Altos (Behoteguy 297).

De la imagen seriada: “*Alto Farm*” in the Bolivian Highlands. Historia y secuencia fotográfica de una familia aymara migrante, 1930

Durante 15 años, entre 1922 y 1937, el profesor de Geografía Robert Swanton Platt realizó siete viajes a Latinoamérica de entre 2 a 6 meses de duración. Estos viajes eran parte de sus estudios de campo en su proyecto de la Universidad de Chicago para recopilar datos sobre la geografía latinoamericana. Visitó por aire, carretera y ríos, los países de Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. En ellos, recopiló información y obtuvo más de 25000 (!) registros fotográficos para construir una base de datos para el estudio geográfico latinoamericano. A ello sumó la elaboración de más de 100 planos temáticos de Latinoamérica y de espacios más pequeños y detallados, como la ciudad de El Alto, ya que decidió concentrar sus estudios en las “unidades rurales” y “tierras ocupadas”.

Para su labor en estos países recibió la ayuda de estudiosos locales y también de traductores locales de lenguas indígenas, como el aymara. Según indica Platt, fue él quien se encargó de elaborar los planos, tomar las fotografías y llevar registro de las actividades, aunque creemos que requirió

ayuda. En 1930 visitó Perú y Bolivia, y en 1942 publicó en Nueva York su libro *Latin America Countrysides and United Regions*. Un libro de más de 560 páginas que recogía su investigación de más de 15 años para la Universidad de Chicago, incluyendo más de 100 planos y una inmensa cantidad de fotografías tomadas por toda Latinoamérica. En esta extensa investigación, dedica a Bolivia siete páginas (322-329), presentando solo seis fotografías y cuatro planos que acompañaban la descripción de dos espacios geográficos: la mina de cobre de Milluni y una “granja” de El Alto (Figura 3).

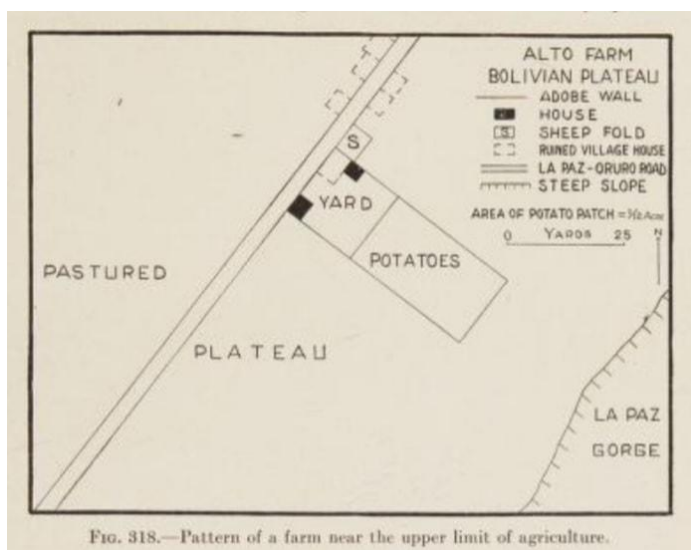


Figura 3: “Patrón de una granja cerca del límite superior de la agricultura”

Fuente: *Latin America Countrysides and United Regions*, 323

Si bien Platt presenta *Alto Farm in the Bolivian Highlands* como descripción de una granja en Los Altos, la información otorgada sirve para comprender algunas dinámicas de los asentamientos poblacionales en esta región en 1930. Según Platt, El “Alto Farm” era “un lugar sombrío y pedregoso. El límite de la agricultura” (322). Según su descripción, existía en 1930 un grupo de casas, todas a excepción de una, abandonadas y en ruinas. La familia que habitaba la única casa en El Alto se había establecido solo hacía algunos años y, en opinión del autor, “no permanecería allí por mucho tiempo” (322).

Aquella familia migrante no era propietaria de la tierra que habitaba y trabajaba, y desconocía quién era el propietario, si el Estado o algún privado. Platt asegura que aun teniendo un propietario, esta tierra no representaría ganancia, desde el punto de vista agrícola. La familia era aymara parlante cerrada, es decir, no hablaba español, por lo que Platt debió usar un traductor durante las conversaciones que sostuvo con los miembros de aquella familia.

Esta familia estaba compuesta por el padre, dos hijos y una hija, todos en edad de trabajo, afirma Platt. Y por lo que describe más adelante, todos se dedicaban principalmente a la siembra y cosecha de papa, al pastoreo de ovejas y llamas y a la producción textil. Las paredes de su casa estaban elaboradas de adobe, el techo era de paja y el piso de tierra. La estructura se componía de un solo cuarto, aspecto que Platt enfatiza:

Its one room not only contains the family furniture —a bed and a chair— but also is the storeroom for food and fodder, plow and pack harness, and an old sewing machine.” (324)

[la única habitación no solo contiene los muebles de la familia —una cama y una silla— sino que también sirve de despensa para comida y forraje, herramientas de siembra y cosecha, y una vieja máquina de coser]. Traducción de las editoras.

Una buena parte de la ropa de la familia era de producción artesanal propia, elaborada con lana de oveja. Además, la lana que producían sus ovejas era vendida, seguramente en los mercados 'de abajo' de Callampaya o Chijini, para luego adquirir, señala Platt, azúcar, sal, coca y harina. Un detalle que no es tomado en cuenta por Platt es que probablemente aquella familia aymara que manufacturaba artesanalmente ropa de lana de oveja la producía también para la venta en los mercados de abajo, usando la lana de sus rebaños y su vieja máquina de coser.

La familia aymara subsistía, por tanto, con su producción: lana y carne de oveja, papa, chuño, cebada y oca de su sembradío, y con la venta de ropa confeccionada con lana de oveja. Cocinaba sus frutos de la tierra al aire libre, al lado de su casa, explica Platt, usando como combustión plantas y arbustos que existían en aquella altiplanicie. Por las fotografías (Secuencia 9), sabemos que usaban tola como combustible; el agua, detalle sumamente importante, era traída cargada en cántaros de un manantial “situado bajo el borde de un desfiladero cercano” (324). Era un grupo humano aymara-migrante que se encuentra en constante tránsito entre El Alto y La Paz, tanto para adquirir agua y otros alimentos, así como para vender su producción.



Secuencia 9
Fuente: Robert S. Platt Collection

En un momento de su descripción Platt menciona que la familia poseía doce ovejas que pastaban en la altiplanicie de El Alto “generalmente en un rebaño con otras ovejas, cuidadas por turno por los diversos propietarios”. Claramente, el autor deja ver que si bien aquella familia era la única que habitaba esta región al límite del “desfiladero de La Paz”, todo indica que existían otros colectivos humanos que poseían rebaños de ovejas y llamas. Sugerimos que estos ‘otros’ mencionados eran los trajinantes y comerciantes que venían desde el altiplano para pasar al valle de La Paz y ofrecer a la venta sus productos, ya fueran agrícolas, o lana y carne de sus rebaños.

Luego de una breve y sencilla descripción de esta “granja de El Alto”, el autor concluye su caracterización de la familia aymara con la siguiente observación: “The members of the family are intelligent, hard-working, and self-respecting, but their living conditions are not agreeable, nor their prospects bright. Indeed, they seem to be near the limit of subsistence” (324) [Los miembros de la familia son inteligentes, laboriosos y se auto-estiman, pero sus condiciones de vida no son agradables, ni sus perspectivas alentadoras. De hecho, parecen estar al borde de la subsistencia].

Con las fotografías obtenidas (Secuencia 9) nos permitimos pensar en una secuencia fotográfica o ensayo visual. Consideramos sumamente importantes las fotografías que Robert S. Platt tomó de aquella “Alto

Farmhouse”, ya que permiten apreciar la disposición del espacio alteño en 1930, así como las formas de subsistencia de “la única familia agrícola”. El plano de su casa, con un solo cuarto y su sembradío al borde del “desfiladero de La Paz” —¿tal vez uno de los primeros planos de El Alto? (Figura 2)— es igualmente revelador para comprender la territorialidad de El Alto hacia 1930 y tratar de imaginar cómo esta única familia contemplaba la ciudad de La Paz.

Gracias a la detallada descripción archivística de las fotografías, tenemos registro de sus títulos, pero también —y más valioso aún— de las notas que el fotógrafo insertó en ellas, así como del horario en que fueron tomadas. Estas notas nos ayudan a identificar los objetos, paisajes y composiciones que el fotógrafo tenía en mente al momento de capturarlas; además, nos permiten verificar que efectivamente fueron tomadas en aquella región. El horario en que fueron tomadas las fotografías nos ayuda, primero, a pensar en una secuencia visual de El Alto y, segundo, a formular algunas conjeturas al respecto. Observando las imágenes, podemos darnos cuenta de que por el sembradío de aquella familia había pasado, hacía pocas horas, una lluvia intensa, y que en las fotografías de la estación de trenes de El Alto se registraba una nevada.

Este dato, observado a partir de la Colección completa, indica que el día anterior Robert S. Platt estuvo temprano en la mañana, entre las 10:15 y las 11:00, recorriendo el altiplano por las vías del tren, ya que tomó fotografías de Viacha y otros lugares aledaños bajo un manto de nieve. A partir de ello, podemos sugerir que Platt estuvo en La Paz y el Alto entre enero y febrero de 1930, por lo menos, pues señala sorprendido que en esas fechas, a pesar de ser de época de cosecha, también sobrevienen las heladas, algo que probablemente presenció y dejó registrado en sus fotografías.

Seguramente, al comprender las condiciones del clima, al día siguiente se dirigió hacia “los Altos de La Paz”, entre las 12 del mediodía y la 1:30 de la tarde. La primera fotografía de esta secuencia que hemos reconstruido corresponde a los alrededores de lo que era uno de los caminos hacia los Altos: Garita de Lima – Cementerio – El Tejar – Callampaya. Esta fotografía se ubicaría hoy en la avenida Kollasuyo, en la zona de Callampaya.

Su encuentro con la familia aymara inicia alrededor de la 1:30, ya que seis fotografías fueron tomadas a la 1:40 de la tarde, mostrando a la familia, sus animales de carga, su casa y el sembradío. Es en ese momento cuando Platt mantiene la conversación con el padre de familia, recurriendo probablemente a un traductor aymara-español, pues afirma que esta familia solo hablaba aymara.

Finalmente, Robert S. Platt y las personas que lo acompañaban se dirigieron hacia la estación de trenes de El Alto, donde tomó sus últimas fotografías. Sin embargo, en su camino a la estación, Platt logró fotografiar viejas y abandonadas casas que permiten saber que existía un modesto complejo habitacional que ya había sido abandonado en 1930. Recordemos que Platt afirma que la única familia que habitaba esta región era la que él entrevistó.

Así, aparecen representados diversos “lugares de memoria” (Vargas Condori et al.) vinculados a las historias alteñas. Un primer ejemplo se relaciona con la migración rural y el asentamiento de familias en el espacio de Los Altos, como evidencia la documentación fotográfica de Platt. La presencia del ferrocarril ofrece una lectura distinta sobre el desarrollo urbano alteño, dado que en Los Altos el entramado ferroviario desempeñó un papel central en la organización espacial inicial de la ciudad. Por otra parte, la mirada sobre las poblaciones migrantes, sin tierra y que van ocupando espacios para su subsistencia anticipa la gran dinámica de la ocupación del espacio alteño. Si bien estas corrientes migratorias marcaron de manera sostenida la conformación social de Los Altos, fue la relocalización minera de la década de 1980, consecuencia de la aplicación del Decreto Supremo 21060, la que impulsó de manera definitiva su poblamiento. Aunque esto no se refleja en las imágenes seriadas, es importante señalar que constituye otra de las miradas acumuladas sobre el espacio alteño.

Awapiqa: contribución al [des]archivo de imágenes⁴

A modo de *awapiqa* —aquel borde o cierre en un textil andino— este análisis entreteje provocaciones surgidas de nuestra reflexión, que iremos profundizando con mayores fuentes audio/visuales/escritas. En este ejercicio de desarchivar, intuimos gestos que anticipan dinámicas que se fueron consolidando en el espacio que hoy ocupa la ciudad de Los Altos. Por ello, las imágenes en movimiento, narradas y seriadas se convierten en instrumentos clave para la reconstrucción de historias alteñas. Así lo postulamos: no se trata solo de utilizar las imágenes como acompañamiento de textos escritos o como mecanismo de descripción de lo que contiene una imagen individual —que corresponde a la significación pre-fílmica—, sino de pensar las imágenes de manera secuencial y colectiva. A través de ellas es posible reconstruir miradas,

⁴ Esta sección de análisis hace parte de las reflexiones que presenté en las V Jornadas de Cine Boliviano, bajo el auspicio Imagen Docs y del Centro Cultural de España en La Paz (CCELP), en abril de 2025.

narrativas e indicios de las historias alteñas. Es, por lo tanto, entender las imágenes no sólo como fuentes, sino como agentes de historia.

Así, en el audiovisual *On the Track of the Incas 'Chasquis' Driving a 8 Mercury*" (1939) observamos un primer gesto que anticipa uno de los roles laborales en Los Altos: el trabajo mecánico. Con ello, se entrelazan todas las demás dinámicas de los *ch'arqhiyadu*⁵ de autopartes, la venta de repuestos en la Feria 16 de Julio y los imaginarios fuertemente contruidos con *Transformers* en las estéticas alteñas. Por otra parte, en *Wheels Across the Andes. Armand Denis, South American Expedition* (1947) nuevamente identificamos lo que hemos llamado, junto a otras investigadoras, "lugares de memoria alteña" (Vargas et al.) —aquellos espacios hacedores de memorias que ayudan a activar y reconstruir historias alteñas, como las piletas públicas, el tren, la llegada de servicios básicos, la relocalización minera, etc.

En Bolivia, *South America in the 1950's* (ca. 1950) sucede algo similar. Se presenta un nuevo gesto que anticipa el gran espacio feriante y migrante en la ciudad de Los Altos. Frente a este espacio, donde se observan poquísimas construcciones, el cortometraje nos muestra la llegada de mujeres del altiplano para instalar pequeñas ferias en "Los Altos de la ciudad de La Paz". Este gesto es, pues, uno de los elementos centrales al momento de aproximarse en la actualidad al estudio de Los Altos. *Miners of Bolivia in South America*" (ca. 1960) también nos ayuda a reflexionar sobre las historias alteñas a través de las imágenes. El cortometraje despliega aquel flujo de mano de obra alteña que se desplaza desde la ciudad de Los Altos —como intermediaria del espacio rural y campesino— hacia la ciudad de La Paz. Estas escenas, registradas en la década de 1960, anticipans dinámicas sociales y de movilidad que nos ayudan a comprender, por ejemplo la existencia actual de sindicatos de transporte que conectan directamente Los Altos con la zona Sur de la ciudad de La Paz. Los usuarios de estos medios de transporte son sobre todo mujeres alteñas que se desempeñan como trabajadoras del hogar en casas residenciales de la zona Sur u hombres alteños que son subcontratados en obras de construcción civil en proyectos de propiedades verticales en la misma zona.

⁵ El *ch'arqhiy*, en su acepción de verbo qhichwa, evoca la acción de secar, de desecar, pero también la de desmenuzar, dividir, separar las partes de un todo. Sin embargo, no es un acto de destrucción, sino de transformación: al fragmentar el todo, se revelan las partes que, al unirse de nuevo de formas diferentes, dan vida a nuevos elementos. En un texto de próxima publicación propongo al *ch'arqhiyadu* como epistemología para comprender las estéticas, las historias y diversas identidades del espacio alteño y también andino.

La última imagen en movimiento, *Bolivia South America. Life for a Bolivian Indian Family in the Alto Plano at 14.000 Feet* (ca. 1960) adelanta muchos elementos de la historia alteña. El principal sería, de manera resumida, aquella narración de la familia migrante rural hacia el espacio urbano concentrado y que luego, por diversos factores como la ritualidad, el comercio y la fiesta, el joven de la familia termina transformado en un “transportista pesado”. Es por ello que el narrador de esta obra señala que “Isaac un día incluso llegará conduciendo a los Estados Unidos”. Estas escenas pueden estar adelantando un entramado de las relaciones del *qamaqi* andino, de donde proviene la expresión *qamiri* —regularmente usada en la bibliografía para referirse a la llamada burguesía aymara que prospera en la ciudad de Los Altos— vinculado, los más pesados, con el comercio internacional, la importación de bienes, los prestes y su ritualidad.

Con la imagen narrada que aparece en la obra de teatro *Supay Marca* (1928) podemos identificar una de las primeras ficcionalizaciones del espacio alteño. Una ficcionalización que, además, incorpora elementos que formarán parte de la historia larga de este territorio. Así, se habla nuevamente de Los Altos como un espacio que acoge y se articula a través de las poblaciones migrantes provenientes del ámbito espacial rural. Pero también empiezan a figurar nuevos “actores” de este espacio. Aparecen los *yatiris* dentro de la puesta en escena, lo que probablemente anticipa la conformación de un sindicato de adivinos, lectores de la suerte y *yatiris* que, con el tiempo, se han instalado en uno de los márgenes del “desfiladero” de la ciudad de Los Altos.

En la sección de las imágenes seriadas figuran otros lugares de memoria de las historias alteñas. El primero se relaciona, nuevamente, con la migración rural y el establecimiento de estos migrantes en la ciudad de Los Altos, como ocurre con la familia que describe Platt. El segundo se refiere al ferrocarril, respecto del cual proponemos una nueva lectura sobre el desarrollo del espacio alteño. Si en la ciudad de La Paz el ordenamiento de su espacio fue a través de una visión urbana europea —con el establecimiento del damero español en su trazado—, en la ciudad de Los Altos se puede señalar que el entramado de los rieles del tren fue lo que organizó espacialmente su configuración urbana inicial. Cabe mencionar que en este espacio existían ya *ayllus* aymaras que habitaban Los Altos y que sus lógicas de organización del espacio están por ser estudiadas (Archivo Comunitario de El Alto).

Por lo que, si actualmente se sigue los vestigios de los antiguos rieles del tren en la ciudad de Los Altos, se estará siguiendo la historia alteña soldada de los últimos 170 años. A ello agrego que, si el espacio alteño fue configurado

en una primera etapa por un tendido ferroviario, su población estuvo determinada por las diversas olas migratorias del altiplano y los valles, pero sobre todo por el gran desplazamiento rural y minero de la década de 1980, conocido como la “relocalización minera” que se dio como producto de la implementación de la política neoliberal establecida por el Decreto 21060.

Finalmente, advierto que será fundamental recurrir a las imágenes para la reconstrucción de miradas, narrativas e historias alteñas. La bibliografía alteña no ha explorado en profundidad esta veta de estudio, por ello, con este pequeño trabajo —que comenzó a partir de intervenciones orales en La Ceja de El Alto sobre culturas visuales— busco provocar el abordaje de las imágenes en movimiento, narradas y seriadas, no solo como figuras, fuentes o ejemplos que acompañan los textos escritos, sino como elementos propios de análisis para las historias alteñas.

Entonces, tenemos a Los Altos como un gran espacio mecánico de *ch'arqhiadores*⁶ que constituye, en mi análisis, una de las tres fuentes de la estética contemporánea alteña a veces llamada cholet, transformer, etc. Este ejercicio de *ch'aqhiar* autos y ver ofertadas partes de estos circuitos en la Feria 16 de julio de El Alto genera imágenes posibles y ficcionalizaciones, como caer en cuenta que todo mecánico que se respeta tiene en su taller de metal-mecánica un pequeño *transformer* hecho de piezas mecánicas que ya no utiliza ; o que en un bar de la ciudad de La Paz —Los Bajos— haya aparecido como decoración la turbina de un avión que, según su dueño, habría sido adquirida de un feriante de la 16 de julio de El Alto. Por lo tanto, me animo a cerrar este texto con la siguiente propuesta/especulación: podemos pensar el *ch'arqhiyadu* —que ha acompañado la historia alteña desde su vinculación con lo mecánico de los autos, del tren, del avión, etc.—, como una herramienta epistemológica para pensar las historias alteñas, el análisis de las imágenes y la aproximación misma a las estéticas alteñas en adelante.

Bibliografía citada

Archivos

Fundación Flavio Machicado Vizcarra. La Paz, Bolivia.

The Travel Film Archive. Reino Unido. <https://www.travelfilmarchive.com/>

⁶ Ver nota 5.

British Pathé. Inglaterra.

<https://www.britishpathe.com/about/#:~:text=The%20entire%20archive%20of%2085%2C000,be%20acquired%20for%20other%20uses.>

Huntley Film Archive. Inglaterra. <https://www.huntleyarchives.com/>

ALIAGA MOLLINEDO, Pedro. 2025. "Tres fuentes y tres partes integrantes de una estética andina. *Uj khallu: Ch'arqhiyadu* como epistemología". *Diseño cholo: El Alto Aesthetics en la Feria 16 de Julio*. (Texto inédito de pronta publicación).

ARCHIVO COMUNITARIO DE EL ALTO. 2024. De los ayllus de Kupi Lupaka y Ch'árapaki a la zona 12 de Octubre: Cartografías de la memoria en adultxs mayores de la ciudad de El Alto. <https://archivoelalto.org/memoria-12-octubre/> página descargada el 30 de octubre, 2025.

ALBA GONZÁLEZ, Martha de. 2010. "La imagen como método en la construcción de significados sociales". *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 69(31): 41-65. <https://www.redalyc.org/pdf/393/39348726003.pdf> página descargada el 30 de octubre, 2025.

ALBÓ, Xavier, Godofredo Sandoval y Tomás Greaves. 2016 [1981]. *Chukiyawu: la cara aymara de La Paz. I: el paso a la ciudad*. Xavier Albó, *Obras Selectas IV: 1979-1987*. La Paz: Fundación Xavier Albó - Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. 169-276.

---. 2016 [1982]. *Chukiyawu: la cara aymara de La Paz. II: una odisea, buscar 'pega'*. Xavier Albó, *Obras selectas IV: 1979-1987*. La Paz: Fundación Xavier Albó - Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. 277-428.

BARBOSA GONÇALVES, Chryslen Mayra y Roger Adan Chambi Mayra. 2021. "¿Qamiri con relación a quién?: Identificaciones y procesos de articulación económica". *Diálogo Andino* 66. 351-363. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812021000300351 página descargada el 30 de octubre, 2025.

BARTHES, Roland. 1986 [1982]. *Lo obvio y lo obtuso*. C. Fernández Medrano, trad. Barcelona: Paidós. <https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/barthes-roland-lo-obvio-y-lo-obtuso-382pag.pdf> página descargada el 30 de octubre, 2025.

BEHOTEGUY, Gabriela. 2021. "La calle del Sagrado Corazón en la Ceja de El Alto, entre la religión católica y la espiritualidad aymara". *Expresiones. Lenguajes y poéticas*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. 295-312.

BENJAMIN, Walter. 2004. *Sobre la fotografía*. José Muñoz Millanes, trad. Valencia, España: Editorial Pre-textos.

BRYSON, Norman, et al., eds. 1993. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

- CANAVIRI PACO, Richard. 2015. ““Se gana pero se sufre” Las nuevas élites aymaras de cooperativistas mineros en el marco de la economía popular”. *Temas Sociales* 37. 123-145.
[http://revistasbolivianas.umsa.bo/pdf/rts/n37/n37_a07.pdf] página descargada el 30 de octubre, 2025
- CHARTIER, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Claudia Ferrari, trad. Barcelona: Editorial Gedisa.
[<https://jricomcursos.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/02/chartier-r.-el-mundo-como-representaciocc81n.pdf>] página descargada el 30 de octubre, 2025
- FREEDBERG, David. 1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GUEVARA ORDÓÑEZ, Nadia Scarleth. 2022. *Construyendo la ciudad. Orden, control y jerarquización en el espacio urbano paceño a inicios de siglo XX*. La Paz: Plural Editores.
- LIZARAZO ARIAS, Diego. 2004. *Íconos, figuraciones, sueños. Hermeneútica de las imágenes*. México City: Siglo XXI Editores.
- LOTMAN, Juri. 1979. *Semiótica de la cultura*. Nieves Méndez, trad. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MENDOZA, Gunnar. 1963. *Documentos para la historia de la independencia de Bolivia. Causa criminal contra Francisco Ríos el Quitacapas: años 1809-1811*. Transcripción y Prólogo. Sucre, Bolivia: Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MOLINA, Mary Carmen. 2025. “Comentarios” a V Jornadas de cine boliviano. Centro Cultural de España en La Paz.
[<https://www.facebook.com/100001683380789/videos/pcb.9583997148332969/596603820065503>] página descargada el 25 de octubre, 2025.
- MONJE ORTIZ, Zacarías. 1928. *Supay Marca*. s/e.
- MORAES, Mónica y Carlos Aguirre. 2023. *Académicos de número de la Academia Nacional de Ciencias-Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias.
- ORTIZ, Rodolfo. 2022. Nudos y enredos: circuitos bárbaros y polémicas beligerantes en las revistas andinas de principios del siglo XX. Tesis de Doctorado. University of British Columbia. Vancouver, Canadá.
- PLATT, Robert S. 1942. *Latin America Countrysides and United Regions*. New York and London: McGraw Hill-Book Company.
[<https://archive.org/details/latinamericacoun0000robe/page/n5/mode/2up>] página descargada 25 de octubre, 2025.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- ROMERO RUIZ, Raúl. 2012. “El uso de la imagen como fuente primaria en la investigación social. Experiencia metodológica de una etnografía visual en el caso de estudio: territorialidades de la vida cotidiana en la plancha del Zócalo de la ciudad de México”. *Secuencia* 8 (México D.F.).

- 176-194. [<https://www.scielo.org.mx/pdf/secu/n82/n82a7.pdf>] página descargada el 25 de octubre, 2025.
- SPEDDING, Alison y David Llanos. 1999 "No hay ley para la cosecha": Un estudio comparativo del sistema productivo y las relaciones sociales en Chari (Provincia Bautista Saavedra) y Chulumani (Provincia Sud Yungas). La Paz: PIEB.
- VALLE DE SILES, María Eugenia. 1980. *Testimonios del cerco de La Paz. El campo contra la ciudad, 1781*. La Paz: Biblioteca Popular Ultima Hora.
- VARGAS CONDORI, Tatiana, et al. 2025. "Conversa metodológica para las cartografías de la memoria en la ciudad de El Alto, Bolivia: *apthapi de saberes*". *Perspectiva Geográfica* 30(2): 1-20. [[file:///C:/Users/ELM15/Downloads/Dialnet-LaConversaMetodologicaParaLasCartografiasDeLaMemor-10285385%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/ELM15/Downloads/Dialnet-LaConversaMetodologicaParaLasCartografiasDeLaMemor-10285385%20(3).pdf)] descargada el 25 de octubre, 2025.



Pitt | Open
Library
Publishing

New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.

This journal is published by Pitt Open Library Publishing.