

EL REGISTRO ORAL COMO POSIBILIDAD DE DEMOCRATIZACIÓN DE LAS FUENTES HISTÓRICAS Y PATRIMONIALES. UNA MIRADA DETRÁS DEL PIANO¹.

Juan Carlos Rodríguez Torrent²
Patricio Medina Hernández³

I. LA ESCENA DE LA ESCRITURA.

Este texto, tiene por objetivo dar visibilidad y reconocimiento al valor que, como fuente documental, posee el testimonio dentro del registro etnográfico en el marco del proceso de escritura de la historia. Asimismo, mostrar, a través del registro oral,



*Oficina Chacabuco en la actualidad. Fue declarada Monumento Histórico el 26 de julio de 1971. Está localizada en el kilómetro 1.470 de la Ruta 5 Norte. Puede visitarse todos los días del año.
Gentileza www.albumdesierto.cl*

cómo el espacio dialógico, donde se cede la palabra, permite identificar distintos planos y ejes de referencia dentro de la experiencia de la vida cotidiana, en el que las personas entrevistadas van ubicando a través del acto narrativo reconstructivo su propio lugar en el seno de su comunidad, revelando, por sobre todo, desde dónde miran, interpretan y comprenden su realidad, la de su familia y su entorno.

El marco de este texto, sobrepasa lo que aquí se señala, y se ubica y contextualiza en el reconocimiento de distintas coordenadas y dimensiones establecidas en otros textos, y dado por

miradas que, en el caso específico del mundo del salitre, se estructuran desde dentro de la pampa hacia afuera de la pampa; desde fuera hacia adentro; y, desde dentro hacia sí misma. Todas, posibilidades interpretativas y ángulos de lectura y escritura de la realidad del mundo salitrero, las que no son necesariamente convergentes pero sí estructurantes, pero, que en todo caso, ponen de relieve la cercanía o la distancia con lo que Michel de Certeau llama "sociedades escriturarias" y "sistemas escriturarios", formas que han separado en términos históricos al *pueblo de la burguesía* (como construcción discursiva hegemónica) y la *voz del escrito* (como privilegio del registro escriturístico como fuente documental), en una ambición de occidente por hacer su historia; y, a la vez, hacer la historia, donde el escribir, como producción de texto, se convierte en la producción de la

¹ Este trabajo es producto del Proyecto Fondecyt 1010325.

² Dr. En Ciencias Antropológicas, Facultad de Educación de la Universidad de Playa Ancha.

³ Antropólogo, Escuela de Psicología, Universidad Católica de Valparaíso.

imagen de la sociedad como texto. Y, en este plano, lo oral debe ser entendido como aquello que "no trabaja en favor del progreso" (2000: 145-148), en la medida que no se mimetiza con la lectura hegemónica de la historia ni entra en su lógica.

II. EL REGISTRO ORAL.

Los registros orales permiten al menos dos cosas. Por una parte, la creación de archivos de oralidad, los que se transforman en fuente potencial de consulta para todos aquellos investigadores interesados en una temática particular, ya que se convierten en un depósito de entrevistas y testimonios en la perspectiva del futuro, para cuando esas gentes ya no estén y no exista forma de testimoniar una experiencia de vida. Por otra, en el presente, la entrevista y el testimonio como registro, se convierten en el insumo para la elaboración de investigaciones particulares en las cuales la subjetividad juega un papel central, donde un hombre y una mujer pueden entrar en diálogo con las estructuras sociales de su tiempo y la comunidad.

En ambos casos, de manera clara, se permite conservar un "rastros de testimonios de gente que nunca ha escrito ni escribirá nada" (Favier 2002: 48), pero no por ello la imagen que se hacen de su tiempo y sus vicisitudes tendrá menos valor.

Así, también, como consecuencia de lo anterior, nos procuramos como investigadores de registros de tipo temático y otros de rango amplio, los que permiten instalar cuestiones relativas a la memoria colectiva, en la medida que el testimonio permite visualizar los elementos que orientan los juicios, los valores, recuperar el cotidiano, y observar cómo se configura y redefine la identidad en el día a día, a partir de múltiples hitos (esto es), la recuperación de la fuente y el lugar desde el cual se toma conciencia de la posición que se ocupa en el mundo.

Entonces, a partir de estos ejes tenemos producción de conocimiento que se instala en dos niveles de temporalidad: presente y futuro. Cuestión que es significativa en la medida que, no todo el conocimiento generado en el proceso de registro necesariamente va a ser utilizado en una investigación en curso, por lo que parte de éste siempre va a poder ser reevaluado, potenciado y redescubierto al alero de nuevas necesidades de investigación o rutas no exploradas que se puedan dar a posteriori en la misma investigación u otra⁴. Siempre, nuevos investigadores pueden recurrir en otros tiempos y con otros objetivos y otras necesidades a estos archivos de oralidad.

Asimismo, en este puente entre el pasado y el presente articulado por el narrador en la entrevista, se abre un futuro al pasado, y también se descuelga una mirada que parte estando centrada en el lugar de los hechos y de los eventos históricos y cotidianos, para

⁴ Por ello, los diarios de campo son revisados, releídos y reescritos muchas veces.

dar paso a una mirada o construcción discursiva que se aleja o se ubica a distancia en términos espaciales y temporales.

En el caso del presente escrito, por ejemplo, nos referiremos concretamente a algunos testimonios de la experiencia transmitida por vía de entrevistas, de la señora Leticia Acuña Araya, pampina e hija de pampinos, cuya vida en las salitreras del Norte Grande la ha marcado y acompañado a través del tiempo y de los diversos países que ha visitado y en los que ha vivido. Leticia Acuña, mejor conocida como "Letty", reconocida pianista, abre su vida para hacernos cruzar los umbrales de los caminos polvorientos del desierto, que ella pudo apreciar desde las aulas, los salones y el espectáculo.

III. CRISIS, FORTUNA Y TENACIDAD.

La historia del salitre es la historia de la apropiación de un paisaje hostil por parte de un contingente multiétnico. Primero, pioneros que inauguraron un sueño; luego, colonos, que dieron vida a lo que parecía inerte. De descubrir, de construir, de quedarse en él; de experimentar el cierre y la apertura de las oficinas, de las fluctuaciones de población, del cambio tecnológico, de las formas de pago, de la pulpería, del mítico ferrocarril. También de los grandes deportistas; de heroínas, de fiestas de la primavera y del salitre; de visitas ilustres (véase Rodríguez, Miranda y Mege: 2002 a, 2002 b)

Señala Leticia:

"Cuando nosotros éramos muy pequeños [finales de los años 20 y comienzos de los 30], nosotros vivíamos en la Oficina Aníbal Pinto, y en esa oficina las casas eran de dos piezas, de adobe. Pero, adentro no teníamos ni agua potable ni luz⁵. Pero creo que teníamos unas casas que yo creo que eran mejores que las de otros campamentos, porque eran de adobe, eran más abrigadas. Las primeras viviendas que se hicieron para los obreros eran de calamina, de zinc, sin forrar; y, eran dos cuartos sin patio, entonces no tenían ni agua, ni luz ni piso. Esas eran las primeras cuando traían a los famosos enganches del sur...

Esas casas de calamina eran muy calurosas en el día y muy frías por la noche. La oficina Algorta tenía la fama de ser el lugar más frío ..., habían otras también como la Piojillo...⁶

A mi papá lo trasladaban [de una oficina a otra] porque era muy buen obrero, nunca se quedó sin trabajo Nos vinimos de la Pinto a Chacabuco, de ahí a Coya Sur y después a María Elena".

⁵ Cuestión que significaba que era tarea cotidiana ir a hacer la fila al grifo para contar con agua y a los lavaderos, importante lugar de socialización.

⁶ Considera que sus instalaciones eran igual de precarias.

Pero, fue la crisis de los treinta lo que genera la primera salida de la pampa. Como muchas oficinas tuvieron que paralizar, don Francisco Acuña, su padre, sólo pudo trabajar cuatro días a la semana, situación considerada insuficiente para la mantención diaria, por lo que debió enviar a su familia a Antofagasta, a la espera de mejores tiempos. Recordemos que en ese momento se da un gran despoblamiento de la pampa, y que sólo en el llamado Cantón Central se estima, vivieron unas 70.000 almas.⁷

Lo importante de observar, es que el mundo del salitre fue esencialmente un espacio masculino centrado en el trabajo, que en esa época demandaba gran despliegue físico, por lo que la separación de la familia es consecuencia de una coyuntura económica, ya que las mujeres y los niños eran cargas para las oficinas que lograban subsistir en esta crisis. De esta manera, las mujeres, en muchos casos, se convierten en las sostenedoras de la familia, en términos de la reproducción cotidiana y la educación de los hijos.

Mi madre se fue a Antofagasta con nosotros y mi papá se quedó en la pampa... Mi mamá, entonces, se la rebuscó de mil maneras. Ahí, mi mamá trabajó en una casa cosiendo; se inscribió, como había gran cesantía, como madre abandonada con cinco hijos, lo que no era efectivo. Pero, a nosotras nos daban alimentos en seco todas las semanas... nos daban una bolsa con lo más imprescindible... eran unas colas gigantescas, igual que en Estados Unidos con la crisis.

Mi mamá costureaba para la señora del Agente de la Caja de Ahorro, pero le dijo un día que no podía seguir trabajando para ella porque le quedaba la casa muy retirada, porque en ese tiempo no se hablaba de las micros, ni de locomoción colectiva... todo se hacía a pie. Entonces, ésta señora le dijo: yo voy a hablar con mi marido, y consiguió con la señora una casa. Porque con esta crisis mucha gente no pudo pagar las casas que le habían comprado al Banco... el Banco tenía muchas casas desocupadas. Y nos han dado una casa estupenda en Antofagasta para que mi madre la cuidara y sólo había que pagar la luz y el agua. Nos fuimos a vivir ahí en una casa inmensa, no teníamos que pagar alquiler y nos daban una bolsa de comida seca....

Y, [además] mi papá nos mandaba 50 pesos semanales que era lo que ganaba en la pampa, por lo que nunca pasamos hambre, nunca anduvimos sin zapatos, nunca tuvimos escasez de ropa, nunca, no lo recuerdo, porque mi mamá hacía muchas cosas con mi abuela; hacían sopaipillas para vender, hacían pan... Pasamos toda esa época de vacas flacas, en la que mucha gente pasó hambre y muchas necesidades.... se hacían filas y a la gente le daban porotos en un plato... pero como mi mamá era orgullosa no iba a ir con una olla a pedir comida. Seguimos comiendo alimentos secos”.

⁷ De esta cifra, y en un escenario donde sabemos el trabajo es esencialmente manual, pues la utilización de las primeras palas mecánicas y camiones comienza en los años veinte, con oscilaciones de los precios internacionales del nitrato y con la invención del salitre sintético, unas 28.000 personas eran obreros, los que ocuparon unas 7.600 unidades habitacionales, con unos 3.500 cuartos para solteros, llegándose a establecer un número superior a seis personas por unidad habitacional (véase Garcés 1999: 43).

Pero, yo pagaba eso. Cantaba y tocaba el piano cuando habían estos actos culturales. Debo haber tocado poco piano, pero me sirvió para adelantar, más que los otros, porque estudiaba una hora con la profesora y una hora más.... Además, mi madre era actriz de este grupo, por lo que teníamos que estar ahí con toda esta gente... Ahí conocimos a Luis Emilio Recabarren y al poeta Labra, que era muy nombrado en esa época....

Ahí estuvimos hasta que se acabó la crisis y volvimos a la Oficina Chacabuco...

En Chacabuco hice mi primera presentación"

Fue en el salón de té del teatro de Chacabuco, que estaba ubicado en el tercer piso, arriba de la biblioteca; ahí había un piano. Entonces fueron donde mi mamá, y le dijeron que necesitaban un pianista; sabemos que su hija toca piano, yo no tenía más de nueve o diez años.... porque no me alcanzaban los pies para los pedales. Sí, mi hija toca, le respondió, pero no sé si le sirva. Pero yo ya tenía unos tres o cuatro años de estudio. Entonces, me llevaron y me pusieron a tocar ahí ,... y yo toqué toda la noche, toqué bien niñita... se acercaba gente y decía: tan niñita...; no me alcanzaban los pedales.... no recuerdo qué temas, que canciones toqué, pero sí me acuerdo que no podía apretar los pedales...

Cuando voy a Chacabuco, le digo a mis nietos aquí hice mi primera presentación en público.

Yo creo que ahí iban a tomar té. Eran como empleados... y mientras tomaban, uno tocaba el piano. No tocaba clásica, sino [melodías] populares, porque a mi madre le gustaba ese repertorio. No tan populares como las de ahora, sino cosas que venían desde Europa, porque mi mamá iba mucho al teatro cuando joven... Y, además, mi mamá se moría por Carlos Gardel...

Tenía un repertorio popular.... mi madre me obligó a aprenderme todos los tangos de Gardel.... Todos.... No podía leer eso, porque la música no es tan fácil. No me alcanzaban los dedos para hacer una octava, pero como mi madre era tan, tan autoritaria, entonces hacía cosas de oído. No leyendo. Ella las iba cantando y yo las iba sacando.... eso me ha servido mucho ahora, porque tengo muy buen oído musical... Entonces, tuve que aprenderme 50 piezas, 50 partituras, y me dijo: usted tiene que sacarlas; me acuerdo que me puso la Cumparrita y fue como si me hubiera puesto un libro en chino. Me dijo: usted tiene dos, tres, cuatro años de estudio y tiene que sacarla. La saca sí o sí... tuve que aprender piano...

Mientras tanto me mandaron a Antofagasta, ya se arreglaba la situación económica. Me mandaron a estudiar al Instituto Comercial para que aprendiera y trabajara después. Ahí seguí estudiando, tuve distintos profesores y fui al Conservatorio. Me acuerdo que entré al Conservatorio, y el Director me dijo: todo lo que usted hace está malo. No sirve. Tiene que aprender desde la primera página, porque no sabes colocar los dedos, no sabes colocar los brazos, ni nada. Mi mamá, casi le pegó al Director.

Yo había terminado la preparatoria y me mandaron a hacer cursos de secretariado. Pagábamos internado. Entonces saqué un título que por ahí anda, de secretariado, o dactilografía... y redacción comercial, no sé mucho...

Yo, terminé, y me vine a Coya Sur, porque a mi papá lo habían trasladado desde la Oficina Chacabuco a la Oficina María Elena. Pero, en la Oficina María Elena no habían casas suficientes; entonces, nos mandaron a Coya Sur, que era un campamento antiguo que tenía la Oficina. Y, ahí nosotros conocimos las casas de calaminas. Por el año 38, 39, todavía existían esas casas de latas que no tenían piso. Y mi mamá que tenía una bonita casa en Chacabuco, empezó a reclamar que en Chacabuco tenía una casa muy bonita, y quién sabe cuántas cosas más reclamaba. ¡Miré la casa que me dieron!. Mis niños no están acostumbrados a ésto; ¡miré!, los pisos con tierra. Yo tengo seis niños y la casa tiene dos puertas no más, yo ya no hallo qué hacer. Entonces, reclamó tanto, que definitivamente nos trasladaron a María Elena. Y ahí me quedé.

Lo importante, aquí, es cómo se abre la historia, porque la historia y sus bemoles como para cualquier niño es un azar, es una situación dada, no elegida. La narración enuncia varias cosas que refieren a una microhistoria. Primero, la conservación de la familia a través de lo femenino y la mirada femenina familiar: *vivíamos con mi madre, mis hermanos y mi abuelita en Antofagasta* y Segundo, de cómo su madre logra sobreponerse a la adversidad desarrollando pequeñas actividades económicas; y, tercero, que debido a esta coyuntura social económica ella cultiva un oficio artístico que le permitirá sobreponerse a la adversidad;

... Yo ya venía con un cartoncito, que decía que era secretaria. Entonces mi mamá me empezó a decir que debía trabajar. Pero, primero, allá, antes que empezará a trabajar en la escuela, se hacían unas Fiestas Patrias que eran muy bonitas. Eran tres días: 17, 18 y 19. Y viene un día un señor x, a la casa de mi madre y le dice: Yo sé que tiene una hija que toca piano, y yo tengo una orquesta. Me gustaría saber si su hija se atreve a tocar con orquesta. Entonces, mi mamá le dijo: no sé si se atreve. Tendría que verla. Era jovencita. Tendría 14 años; no tenía más. Entonces, me lleva este señor a una parte donde hay piano... él era un gran saxofonista... y me escucha tocar. Entonces me dice: si nosotros ensayamos unos tres días, entonces usted puede acompañarnos con la orquesta. No se concebía una orquesta sin piano. Entonces, ensayé tres o cuatro días con un saxo.

Le dijo [el señor] a mi madre: a mí ya me llamaron para las fiestas patrias. Son tres días que tiene que tocar. Tiene que tocar una matineeé, todos los días, en un lugar grande, que es desde las tres o cuatro hasta las siete. Había que tocar para que la gente bailara; y, desde las nueve de la noche, hasta la una o dos de la mañana sería, en otro local para que la gente también bailara. Entonces, mi madre le dijo: pero mi niña es muy chica, ella no va a alcanzar, ella no va a poder hacerlo. No, no puede. Entonces, yo me acuerdo, le dije: sí, si puedo. Ella insistió. Mi hijita, ¡no va a

poder hacerlo! Sí, si puedo, le respondí. Y ahí, el señor le dijo [a mi mamá]: nosotros pagamos a tanto la hora. Y era una cantidad enorme de plata. Era como tres o cuatro veces más de lo que mi papá ganaba en el mes. Entonces, yo me entusiasmé con eso. Mi mamá decía: no puede. Sí, si puedo, le decía. Pero me insistía: pero vas a tocar tantas horas de día y tantas horas de noche. Yo puedo. Y trabajé tres días enteros: 17, 18, y 19. Era trabajo remunerado. Muy bien remunerado... porque en esas fiestas pagaban muy bien.

Me acuerdo que gané tanta plata, pero tanta plata, que era para mí en esos años, que mi mamá le compró ropa a todos mis hermanos. Ella se compró ropa; mi padre igual, a mi también. Era una cantidad enorme de plata. Nunca pensé que el piano a mi me iba a dar plata... nunca pensé. Entonces, yo me entusiasme, y le dije mamá yo voy a seguir tocando con la orquesta. Cómo se te ocurre que voy a dejar esto. Y estuve tocando con orquesta, bien niña, jovencita, como un año...

Se hacía mucho baile...

Pero, yo ya tenía un cartoncito de secretaria. Y fui a ofrecerme, buscar trabajo [a la compañía], y me ofrecieron ir a cuidar niños. Mi madre se sintió tan ofendida; Entonces, la visitadora social de la empresa llamó al director de la escuela. Mire, le dijo a don Ángel, que era el director. usted anda buscando a una persona que le enseñe los himnos a los niños. Aquí tengo una pianista. Pero, antes cuando uno tenía 15 años era una niñita...

El Director me dice: Tú sabes leer, leer música. Sí le digo. Haber me dice. Leamos esto, veamos.... Y ahí, de golpe y porrazo, yo me convertí en profesora, sin tener ni idea de pedagogía. Era la compañía la que me pagaba. No me pagaba el Estado. Pero es a este Director a quién yo debo agradecerle mucho, porque al principio se iba todos los días a la sala y me enseñaba; esto se hace así, esto lo enseñan de esta forma...

Yo entraba a la sala y los chiquillos me decían tantas cosas... mijita linda... yo tengo fotos con calcetines... y todas las otras eran mujeres. Yo era una niña, y ya estaba trabajando. Pero, la escuela era como el centro cultural de la oficina. Entonces, ahí, todos los 21 de mayo teníamos que presentar un acto en el teatro, un acto artístico. Preparábamos obras de teatro y bailes, porque teníamos un profesor de baile extraordinario, un gran bailarín que se fue a trabajar a María Elena. Él nos asesoraba....

En estos registros podemos observar como Leticia se socializa en el ámbito de la cultura y el espectáculo, sobrepasando los márgenes autárquicos del mundo salitrero, en el cual un niño o niña no podía aspirar a mirar más que hacia adentro de la pampa, en la medida que la Oficina María Elena⁸ -como otras- constituía un microcosmos. En el que para dar estabilidad a la población y retenerla en un paisaje que nunca dejó de sorprender

⁸ Usamos el término Oficina, para respetar la forma de referirse al conjunto urbano por parte de la narradora. Pero, en la literatura del mundo del salitre se habla también de pueblo o ciudad.

a los “enganchados”, la Compañía ofrecía trabajo, vivienda y alimentación subvencionada a sus trabajadores, pues desplazarse a Antofagasta implicaba un costo altísimo, ya que todo producto valía cuatro, cinco o seis veces más que el valor dado en la pulpería, único comercio existente durante décadas. Leticia logra quebrantar esta situación estructural y estructurante de retención de la población salitrera a un ámbito social, cultural y geográfico específico⁹. Ella, tempranamente, comienza a relacionarse con destacadas figuras públicas del arte, la cultura y la política, lo que ampliará sus redes y visión del mundo.

Sin embargo, ante todo, será el aprendizaje del piano lo que le permitirá a Leticia mirar la pampa y el mundo del salitre desde dentro y desde fuera. El piano es lo que la lleva al mundo de la “cultura”, y esto es lo que la hace visible y abre oportunidades, y de paso, pone en evidencia lo masculino del mundo del salitre.

V. ESTRUCTURAS PATRIARCALES

Su esposo, un empleado ilustrado, administrador del teatro de María Elena y uno de los creadores de la biblioteca y el radioteatro, es el principal opositor para que Leticia ejerza su oficio de pianista¹⁰.

Mientras estuve casada no toque el piano porque mi esposo no quería. Eso, [simplemente] porque no. Yo creo que en el fondo él nunca quiso que yo sobresaliera en ninguna cosa...

Nosotros éramos del Club de Leones de María Elena, y una vez estábamos en una sesión del Club, y me dice el Presidente: Oye Letty, tenemos delegaciones de Antofagasta, Tocopilla, Pedro de Valdivia, y todos trajeron un número artístico y nosotros no hemos preparado nada, ¿por qué no haces una presentación tú, ya que ahí está el piano? Bueno, dije yo, y mi marido que estaba al lado, me toma del vestido y me dice: Usted no va a ninguna parte. Pero, ¿por qué?. ¡No!. Te mueves de aquí, y yo te hago un escándalo. Y no me dejó actuar, él no me dejaba actuar, estuve 15 años sin tocar piano, los años que estuve casada con él antes de separarme. En la casa sí podía tocar piano, en el Club Juventud y Progreso en ocasiones, porque a él no le gustaba; en la escuela podía tocar, porque era profesora, pero, me hizo retirarme de la escuela. Machismo no más...

Sin embargo, esta estructura masculina, limitante, no es la única autoritaria y restrictiva, ya que la principal gestora de la proyección de su oficio artístico, su madre, le

⁹ Ver la figura del panóptico en *La reinención del Paraíso: sueño y olvido en los habitantes de los últimos pueblos salitreros del desierto de Atacama, Chile*.

¹⁰ Recuerda en esta iniciativa y comparte los créditos junto a un pintor chileno-francés (Raúl Campaña), un tornero (Hugo Saavedra), el locutor de la radio (Jaime Guerra) y un profesor, entrenador y extra de películas (Hugo Tassara).

prohíbe casarse en la medida que ella se había convertido en un importante sostén de su núcleo familiar.

Cuando nos casamos fue un acontecimiento porque los dos éramos los más populares de la pampa. Hubo una gran boda a la cual no asistió ni mamá ni mi papá, porque no querían que me casara con Gustavo. Mi madre fue siempre muy dominante. No quería que me casara porque yo era un gran aporte económico para la casa. Entonces, cuando yo me casé, me hizo prometer que educaría a mi hermano menor, que en cierta forma tenía que pagar lo que ellos habían hecho por mí, pagándole la educación a mi hermano. Yo, estando casada, le pagué todos los estudios. Mi mamá a mi marido nunca lo quiso, ni a mis hijos tampoco, yo por eso me distancié un poquito de ella, nunca fue la abuela que yo quería para mis hijos.

De este modo, Leticia logra quebrar el patrón repetitivo de sometimiento femenino y generacional, estableciendo, primero, una distancia con su madre; segundo, rompiendo con la contradicción entre la ejecución del piano en la intimidad del hogar, para su marido, y la ejecución pública; y, en tercer lugar, la ruptura matrimonial con su esposo, para dar paso a una subsistencia autónoma con sus hijos, más allá de los confines de la pampa, con su gran amor: el piano.

Es el piano la que la llevó a los centros de espectáculo de la bohemia santiaguina. Y, después, en su destierro en Costa Rica, lo que nuevamente la hizo visible en importantes salones. Sus manos han sido su sustento. Y, ello le ha permitido vivirse en una trilogía: el piano, sus hijos y la pampa.

VI. UN CLUB CULTURAL

Cada vez que se inicia un diálogo sin orientación temática definida con un pampino de edad madura o un jubilado, dentro o fuera de María Elena, la última Oficina en operación, los tópicos realzados apuntan a dar fuerza a la imagen de una comunidad donde la vida cultural, entendida como cultivo de las artes y muestras de las mismas, y el deporte (más de 25 practicados), era una cuestión de primer orden. Ejes de recurrencia que, sin duda, son parte significativa dentro de una política de la empresa salitrera donde todos quiénes vivían en el complejo urbano eran absolutamente reconocibles, dando forma a un gran panóptico, en la medida que no era posible permanecer ahí, si no se era trabajador de la empresa, si no se tenía asignada una vivienda o no se compraba en la pulpería. De modo que, dar estabilidad a la población en este proceso de humanización del desierto, implicaba siempre un proceso de cierta saturación de eventos que mantenían ocupados y visibles a hombres, mujeres y niños.

No es extraño, entonces, que la visita de artistas consagrados o los que recién se iniciaban, nacionales y extranjeros, fuera una cuestión recurrente. La misma situación, cuando se trataba de deportistas o delegaciones deportivas.

Así, con regularidad aparecen en el ejercicio del recordar múltiples nombres, muchos de los cuales son resaltados por la Revista Pampa, el órgano misceláneo de difusión de las actividades de la empresa Anglo Chilena, como del acontecer social de María Elena, Pedro de Valdivia, Coya Sur y Vergara. Por ejemplo, en el número 49, de abril de 1952, se señala que: durante marzo visitan la pampa Tadeusz Gorecki, pianista Polaco; Enrique Iniesta, violinista español; Giocasta Corma, pianista española; los hermanos Cobo, actores; Hilda Sour y Arturo Gatica, cantantes.

Lo importante, es que las actividades fluían de manera incesante en el teatro, el cine, las radioemisoras¹¹, el estadio, la plaza, la biblioteca popular, la Escuela Consolidada, o el Instituto Chileno Norteamericano. Semanas del Arte, Fiestas del Salitre, muestras fotográficas, cursos de radioteatro, talleres de pintura, creación de orquestas infantiles, son parte de este paisaje exultado y, a veces, ditirámico.

En este contexto es donde debemos integrar el testimonio de Leticia.

Gustavo, mi esposo, formó un club que se llamó Juventud y Progreso, entonces aunó a un montón de obreros que eran como los obreros que andaban más arregladitos, más limpiecitos, que se preocupaban más de ellos, porque les gustaba leer; porque él fue el administrador de la biblioteca de María Elena¹², y a toda la gente que le gustaba leer le decía lea, lean, si se le abre un mundo grande cuando aprenden a leer. Entonces, entre toda esa gente, elegía obreros, casi todos eran obreros, y también empleados, pero obreros jóvenes, los juntó, y los juntó, y ahí se juntaron también las muchachas, las que nos gustaba el teatro, las que nos gustaba cantar y leer. Ese era un centro cultural; él hizo un Club no deportivo, cultural. Este Club después derivó en hacer teatro y radioteatro, porque teníamos un amigo común, Hugo Tassara, que se había venido a estudiar a Santiago, se metió en Chile Films y empezó a trabajar como extra, que en María Elena era como ser estrella; llegaba de vacaciones y entonces él nos empezó a incentivar: hagamos teatro, decía. Llevaba conocimientos de Santiago a María Elena. Entonces, hicimos mucho radioteatro con él y nos enseñó muchas cosas¹³.

En este centro se juntó toda la gente con inquietudes intelectuales, artísticas, con poetas, y empezamos a hacer todas estas cosas bonitas que nos gustaban a nosotros. No había ninguno que le gustara el trago; trabajábamos en la noche, estábamos hasta las once o doce de la noche cuando ensayábamos las obras de teatro y nunca nos importó y

¹¹ Las radio emisora de la compañía Anglo Lautaro fueron: Coya, en María Elena; Pampa, en Pedro de Valdivia; y, El Toco, en Tocopilla. Salieron al aire por primera vez el 19 de diciembre de 1951, y sus principales programas fueron: el Radio Teatro, la música, la Hora Católica, los Poemas en la Noche, y el programa infantil el álbum del abuelito Manuel y La Gaceta del Deporte. Este último, también se transmitió desde la biblioteca.

¹² La biblioteca fue fundada el 4 de agosto de 1935. En algunos momentos funcionó de manera segregada, con horarios para hombres, mujeres y niños; las mujeres y niños sólo contaban con dos horas diarias para la lectura.

¹³ Uno de los eximios guionistas del radioteatro fue el gran poeta antofagastino Andrés Sabella.

nunca nadie nos pagó un veinte, nunca lo hicimos por plata, siempre lo hicimos por amor al arte.

A este Club, en que todos eran arregladitos, y cuando hacíamos fiestas eran muy bonitas, todos los chiquillos iban muy arregladitos, con corbatitas; le pusieron "los corbatas". Entonces, estos obreros formaron otro Club que se llamó "Ojo de Aguila", esos eran más deportistas, eran más de deporte: basketball, football. Pero, había una tremenda rivalidad con nosotros, porque con "los corbatas" se iban las mejores muchachas, porque eran los más arregladitos, tenían más caché.

Cuando teníamos el aniversario del Club Juventud y Progreso nos prestaban el local del Club de Empleados y se hacían unas decoraciones preciosas, fabulosas, y eran famosos los bailes del Club. Iba todo el mundo.

Nos juntábamos todos los sábados en la casa de mi suegra. Ella había sido profesora y tenía muy buena mano para hacer sopaipillas y chocolate. Se llenaba su casa con los del Juventud y Progreso. Una vez que fue Nicanor Molinare [a María Elena], que hizo la canción "mantelito blanco" y "Chiu Chiu Chiu", lo llevamos donde mi suegra a comer sopaipillas y tomar chocolate; era muy famoso juntarse ahí los sábados por la noche.

Nosotros ahí conversábamos de diversos temas, de los artistas, de los libros que se habían leído, nunca hablamos de política... yo no recuerdo haber hablado de política, y tampoco se hablaba de política en María Elena, salvo cuando Allende empezó a hacer sus campañas, o cuando Carlos Contreras Labarca, que era del Partido Comunista, llegaba allá. Pero, el Club nuestro nunca se metió en eso, nosotros éramos como una élite. Raúl Campaña, que había vivido en París, nos daba verdaderas conferencias sobre música, músicos y actores.

VII. TRADICIÓN E HISTORIA ORAL.

Si observamos los registros testimoniales, otra cuestión importante desde el punto de vista analítico, es que al menos nos enfrentamos a través de la entrevista a dos tipos de dimensiones: la tradición oral y la historia oral.

La tradición oral se expresa en el registro de aquellos elementos significativos y relevantes que se traspasan de generación en generación. Estos elementos son los que permiten los procesos de consolidación de la autoconciencia y la identidad, en la medida que lo que otros han realizado y pensado alcanzan vigencia y actualidad en la vida cotidiana presente. En el caso de la historia oral, o más claramente, el registro etnográfico en su experiencia dialógica, recupera el testimonio subjetivo del narrador; narrador actor que es capaz de vincular su vida a distintos procesos, es decir, a la memoria y a la percepción respecto de eventos y sucesos en los cuales ha participado y no ha participado.

Lo más importante desde el punto de vista de la antropología y de quienes han decidido dedicarse a la historia oral, es que este tipo de trabajo de registro oral es lo que permite dar voz a aquellos que normalmente no la tienen y por tanto, entrar en un proceso de democratización de las fuentes para la comprensión de la vida de las gentes, las comunidades y los cambios que éstas experimentan.

Así, etnográficamente, accedemos a un *corpus* en que podemos destacar varios planos:

1. Una inigualable posibilidad para que el actor narrador pueda ordenar su propia memoria frente a ciertos devenires que han impactado su vida y su entorno;
2. abre la posibilidad de acceder a un mundo íntimo como el del hogar y la familia, la construcción de su identidad desde el punto de vista del género, y especialmente el mundo del trabajo; y,
3. realza las percepciones sobre lo que le tocó vivir como testigo, destacando sus visiones frente a la realidad.

De acuerdo a lo anterior, el peso de esta subjetividad queda plasmado en la posibilidad que los investigadores, en este proceso de democratización de las fuentes, puedan dialogar con el conjunto de memorias y documentos "más oficiales" en los que se mueve la comprensión de la vida. De modo que, el horizonte de lo material y lo natural, como los episodios más significativos de una comunidad y sus actores y personajes alcanzan visibilidad y un lugar, muchos de ellos despertando del anonimato.

Por ello, si se quiere, desde el punto de vista del mundo popular, se puede apreciar cómo se vive y padece la historia en las estructuras de la vida cotidiana, y cómo las decisiones del mundo más institucionalizado impactan en ella (por ejemplo la crisis de los años 30). Así, se entra, por ejemplo, desde el punto de vista de la institución familiar, a su estructura, a los matrimonios, roles, procesos de socialización, canales de información, a los valores, la educación, las prioridades, las creencias, las aspiraciones, las percepciones sobre la vida y la muerte, el mundo natural y sobre natural.

En rigor, claramente no se aportan datos sobre las grandes historias de la vida política o económica, pero, de manera indiscutible, sí sobre los efectos de la política, la economía y las decisiones de otros, sobre la propia vida. Esto, en la medida que la vida diaria se resiente o se ve favorecida por decisiones externas. En este caso, el azar, puso en las manos de Leticia Acuña Araya, no sólo una casa cuando todos buscaban un lugar donde vivir tras el éxodo masivo desde de las salitreras al Puerto, sino, un piano que permitió darle espacio en un mundo patriarcal. Pero, será ese mismo piano el que abrió ventanas al mundo de la cultura, a conocer gentes, y conocer a todos los que vivían en los distintos barrios que segregaban a la población en María Elena.

De manera comprensiva y en términos metodológicos, el registro oral puede ser comprendido en sí mismo o en relación a otro tipo de fuentes. Así, se entrevista para: a) complementar información devenida de documentos oficiales o historias hegemónicas; b) para recuperar un testimonio, otorgando voz y democratizando la circulación de la información y el uso de las fuentes, cuestión que puede tener un formato de escasa edición; y, c) rescatando el testimonio en sí mismo, en la medida que el caudal de conocimiento nos ayuda a comprender el vivir compartido desde la construcción subjetiva del narrador.

De este modo, se pueden saldar cuentas con lo que fue. Los narradores hablan sobre lo que ellos piensan, sus propias formas de percibir e interpretar, pero, sobre todo, y muy claramente en este registro: cómo una niña-mujer puede cambiar su destino, cuando sólo se podía mirar hacia dentro de la pampa.

VIII. ORALIDAD, PATRIMONIO Y DEMOCRACIA.

Nuestra sociedad, caracterizada por un uso superlativo de fuentes escritas y visuales, y por una super - abundancia de información, no da suficiente lugar a la oralidad, entendida como el espacio intimista del diálogo, en el que hombres y mujeres abren sus vidas para fijar para otros las coordenadas de su existencia. En nuestros tiempos el testimonio de vida, con toda la subjetividad que pueda conllevar, es necesariamente marginal y frágil. Y, por cierto, ¿quién se era? ¿de dónde se venía? ¿qué se podía hacer? ¿a qué se podía aspirar?, son preguntas no relevantes dentro de un discurso hegemónico y plano que se resiste a la profundidad que ofrecen muchas de estas vidas mínimas, las que en muchos casos han sido mejor retratadas por la literatura que las propias ciencias sociales¹⁴.

Lo que no se cuenta no existe. Y, en este sentido hay una necesidad de una acción correctiva en relación al ejercicio del poder, ya que la democracia exige del reconocimiento de una memoria y una historia de hombres y mujeres, de su convivencia, de sus oficios y sus vidas cotidianas e inventos, que pueda tener suficientes inflexiones para que ésta pueda ser plural.

El rescate de la oralidad debe siempre comprenderse desde una perspectiva democrática, el rescate de la memoria es tarea de todo un pueblo, la construcción de los discursos históricos no debe pertenecer más a unos u otros, sino que de manera horizontal y participativa, debe pertenecer principalmente a aquellos que fueron y son partícipes activos de esa misma historia, de esa cultura, al pueblo que construyó día a día sus actividades sociales y que hoy, después de años lo sigue reconstruyendo con sus relatos, sus recuerdos y sus enseñanzas.

¹⁴ Por ejemplo, narradores como Nicomedes Guzmán, Alberto Romero o Manuel Rojas, entre otros.

Etnográficamente, creemos que es posible reconstruir la historia de toda una comunidad a través de la colección de estos archivos de oralidad, superando mucho del carácter plano y unilateral de la historia oficial. En este sentido, sostenemos que, aunque se realce el carácter subjetivo del testimonio, claramente, la colección de los mismos comienza a construirse como un cuerpo patrimonial.

El Patrimonio Cultural, tal como lo entendemos, no debe referirse sólo a aquel que está constituido por las obras arquitectónicas o, en general, a los restos de cultura material significativa que nos han legado nuestros antepasados, sino que es necesario aclarar que todo componente cultural se refiere a la condición simbólica de ella, es decir, a los elementos significantes que son los que verdaderamente importan a la hora de descifrar los significados culturales. Estos significantes, o patrimonios, no sólo son materiales sino que, y de manera importante, orales. La oralidad debe rescatarse en registros interpretativos, para reconstruir a través de la memoria: la historia, las tradiciones y la cultura de un pueblo significativo en la historia de Chile, como son los pampinos.

BIBLIOGRAFÍA.

Favier, Jean

2002 "Constitución y función de los archivos". En *¿Por qué recordar?* Academia Universal de las Culturas, Editada por Françoise Barret-Ducrocq. Granica, Barcelona.

Certeau, Michel de

2000 *La invención de lo cotidiano1. Artes de hacer.* Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.

Garcés, Eugenio

1999 *Las ciudades del Salitre.* Editorial Orígenes, Santiago.

Revista Pampa. Número 49, abril de 1952. Santiago.

Rodríguez Torrent, Juan

2003 "La reinención del paraíso: sueño y olvido en los habitantes de los últimos pueblos salitreros del desierto de Atacama, Chile". En *Desierto y Fronteras. El norte de México y otros contextos culturales.* Instituto de Investigaciones Antropológicas- UNAM, México, D.F.

Rodríguez Torrent, Juan, Pablo Miranda B. y Pedro Mege R.

2003 a "María Elena, el último pueblo salitrero: una etnografía desde el desierto de la abundancia". En *Revista Líder*, num. Especial, año 8, Nº 11, primer semestre 2003. CEDER, Universidad de los Lagos, Osorno, Chile.

2003 b "Etnografía de la Siberia Caliente. Una nota metodológica sobre un estudio en María Elena, el último pueblo salitrero. En *Estudios Atacameños*, num. 22, Universidad Católica del Norte- Instituto de Investigaciones arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige s.j., San Pedro de Atacama-Chile