

Milonguitas que denuncian en Aysén: Cantores campesinos jóvenes como agentes folkcomunicacionales ante un conflicto socioambiental en la Patagonia chilena*



Cristian Yañez Aguilar**

Víctor Hugo Valenzuela***

Resumen

El siguiente artículo aborda la emergencia de jóvenes cantores campesinos en la Región del General Carlos Ibáñez del Campo, quienes a través de música local denuncian los efectos nocivos ante la eventual construcción de represas en los ríos Baker y Pascua. Desde una perspectiva folkcomunicacional se aborda la preeminencia de cantores regionales que utilizan prioritariamente la poesía popular cantada para expresar informaciones y denuncias. De este modo, se observan dos elementos: primero, las voces resistentes en las zonas rurales cercanas al proyecto son asumidas por jóvenes y, segundo, se valen de estructuras musicales que facilitan la narración como instrumento de comunicación. En términos metodológicos, se realizaron entrevistas semi-estructuradas y análisis formal del medio utilizado para la denuncia comunitaria

Palabras clave

Poetas Populares
Cultura Popular
Folkcomunicación
Conflictos Ambientales
Resistencia

Denouncing *milonguitas* in Aysén: Young peasant singers as agents of folk-communication during a socio-environmental conflict in Chilean Patagonia

Abstract

This article examines the emergence of young peasant singers in the region of General Carlos Ibáñez del Campo, in southern Chile, who through local music denounce the harmful effects of the possible construction of dams in the rivers Baker and Pascua. From a folk communication perspective, the paper addresses the pre-eminence of regional singers who use popular poetry mainly as a vehicle to convey information and denunciation. Two elements are observed: first, the resisting voices in rural areas proximate to the project are

Key words

Popular Poets
Popular Culture
Folk-communication
Environmental Conflicts
Resistance

* El presente artículo forma parte de los resultados del proyecto DID/UACH Núm. S 2011-19 "Emergencia de agentes folkcomunicacionales en tres casos de conflicto ambiental".

** Dr. © en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura, Universidad Austral de Chile, Becario CONICYT. Académico en el Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile.

***Magíster en Comunicación. Académico del Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile.

that of young people and second, they use musical structures that facilitate narration as an instrument of communication. Methodologically, semi-structured interviews as well as formal analysis of the means used for community denunciation were conducted.

***Milonguitas* que denunciam em Aysén: cantores campesinos jovens como agentes *folkcomunicacionales* perante um conflito socioambiental na Patagônia Chilena**

Resumo

Palavras-chave
Poetas Populares
Cultura Popular
Folkcomunicación
Conflictos Ambientais
Resistência

O seguinte artigo aborda a emergência de jovens cantores camponeses na região de General Carlos Ibáñez del Campo. Eles denunciam os efeitos nocivos da eventual construção de represas nos rios Baker e Pascua através da música local. Desde uma perspectiva folkcomunicacional aborda-se a preeminência de cantores regionais que utilizam prioritariamente a poesia popular cantada para expressar informações e denúncias. Deste modo, observam-se dois elementos: primeiro, as vozes resistentes nas áreas rurais próximas ao projeto são assumidas por jovens e, segundo, valem-se de estruturas musicais que facilitam a narração como instrumento de comunicação. Em termos metodológicos, realizaram-se entrevistas semi estruturadas e análises formais do meio utilizado para a denúncia comunitária.

Propuesta teórica general

La folkcomunicación surge en los años 1960s como respuesta a la teoría de Paul Lazarfeld (2006) sobre el flujo de comunicación en dos etapas, modelo que daba cuenta de la preeminencia de la teoría de los *mass communication research* en América Latina. Según José Marqués de Melo, el mentor de la folkcomunicación, Luiz Beltrão, entiende a este concepto como el “proceso de intercambio de informaciones y manifestaciones de opiniones, ideas o actitudes de masas a través de agentes y medios ligados directa o indirectamente al folklore” (Marques de Melo, 2002: 49). Resulta relevante considerar que Beltrão (Gushiken, 2011) considera que, metafóricamente, en las manifestaciones de la cultura popular subyace una práctica periodística y opinativa. En este sentido,

La cultura popular, aunque constituye uno de los segmentos económicamente subalternos, es permeada de crítica social que, en diversos grados, sugiere una producción de opinión de masas populares sobre acontecimientos políticos y situaciones económicas que indican directamente en el cotidiano de las personas (Gushiken, 2011: 9).

Las otras epistemes –como advierte Gushiken– se vehiculan mediante canales que absorben ideas y elementos hegemónicos pero que son reorganizados en el seno de las culturas locales y rearticulados por los actores populares para expresar ideas, narraciones y denuncias. Un elemento relevante es que la folkcomunicación da cuenta de una comunicación popular que dialoga, se nutre, se conforma y se expresa en diálogo permanente con los espacios dominantes pero mantiene un sustrato anclado en lo comunitario:

La diferencia es que los sistemas populares de producción de opinión son invariablemente, al menos en la catalogación realizada por Beltrão, producidos a nivel interpersonal y comunitario. Beltrão se refiere a las prácticas sociales de cantores, artesanos, músicos. Por tanto, se trata de enfatizar sistemas de comunicación interpersonal, es decir, no masivos, aunque dichos sistemas populares sean mediadores del discurso de los medios masivos, lo que es una de las características de los procesos folkcomunicacionales (Beltrão, 2001 en Gushiken, 2011: 9-10).

Conviene recordar también que Beltrão tiene un referente importante en los estudios del folklorista brasileño de izquierda Edison Carneiro, que en los años 1950s escribió un libro titulado *La dinámica del folklore*. En este sentido, se recupera la vocación de resistencia de la cultura popular y se excluye toda postura esencialista debido a que, en esta perspectiva:

La folkcomunicación (...) se refiere al modo de funcionamiento de las prácticas de producción de sentido por parte de amplias capas de la población brasileña, para las cuales la cultura popular en general y el folklore en particular constituyen un ambiente simbólico que permite traducir, reproducir y reinventar las informaciones de otros estratos sociales no como deben ser decodificadas literalmente, sino como pueden ser recodificadas según las virtualidades de intercambio entre segmentos distintos de la sociedad (Gushiken, 2011: 16).

Poesía popular cantada: un espacio para comunicar

En términos formales y desde una perspectiva musical proponemos que la emergencia de agentes que expresan el mensaje de resistencia a través de la poesía cantada radica en las posibilidades que emplea el género para relatar historias. Lo anterior también evidencia el carácter expresivo que ha adoptado el hip hop en los espacios urbanos donde –a la luz de los desniveles de clase– se han producido procesos de diversificación identitaria guiados por medios de comunicación, condiciones estructurales y realidades locales y culturales.

Conviene recordar que, en general, la música campesina que se reivindica como regional en Aysén carece de letra y corresponde a ritmos como el chamamé, las rancheras, la polka y los pasodobles.¹ En consecuencia, la necesidad de visibilizar un conflicto desde una perspectiva comunicativa vertiendo mensajes y opiniones, encuentra en la poesía popular cantada un espacio que ha sido cultivado en distintas localidades de dicha región. Cecilio Aguilar, del grupo *Mate Amargo*, explica lo anterior de la siguiente forma:

Hay dos distinciones: para decir algo para cantar generalmente se usa sólo la guitarra y para hacer temas de baile de fiesta, guitarra y acordeón son los instrumentos que más se utilizaba, el otro instrumento que se utilizaba era la armónica que la gente llamaba flauta [...] porque la acordeón que más se usa es la acordeón verdulera. La acordeón verdulera tiene sólo ocho bajos, por lo tanto no hay un rango para variar el tono en el que pueda cantar alguien; entonces una acordeón verdulera vienen en Sol, otras vienen en Re o Do pero tú no te puedes salir de esos [...]. Entonces si tú no tenías el rango vocal pa' cantar no podías cantar, entonces se evitaba cantar cuando se tocaba la acordeón, entonces o sonaba la acordeón o sonaba la voz y así entonces también los temas bailables son guitarra y acordeón sin canto (Aguilar, 2011: entrevista).

1. Se pudo contactar a grupos que tienen una posición política respecto a la problemática generada por Hidroaysén: Los gauchos del Baker y Mate Amargo, pero manifestaron que la expresan públicamente durante sus presentaciones y no mediante canciones. Ello no implica que potencialmente puedan crear al respecto pero en general sus repertorios se constituyen por "canciones" establecidas. La poesía popular entonces aparece como un espacio que permite la creación permanente en torno a situaciones concretas, cotidianas y en este sentido, posee un gran potencial informativo.

La presencia de una música regional instrumental y otra cantada e interpretada por cantores populares está refrendada por la literatura regional

2. Para nuevas discusiones en torno al concepto de "tradicional" véase Ana María Dupey (1983).

de la zona. Leonel Galindo señala que "la música tradicional² de Aysén, según su funcionalidad, se puede clasificar en dos grupos: para acompañar la expresión de sentimientos y para bailar" (Galindo, 2004: 116). Entre la música para bailar, encontramos ritmos como la ranchera y el chamamé, este último de gran difusión en la zona durante los últimos veinte años y cuya llegada se produce desde Argentina, como gran parte de la música en la zona.

Por otra parte, sobre los ritmos utilizados con fines políticos por los agentes folkcomunizacionales, podemos señalar que:

Para acompañar la expresión de sentimientos, de forma recitada o en canto (penas de amor, nostalgias familiares, duelos, anécdotas jocosas o picarescas) destacan el estilo, la milonga pampa o surera, la cifra, la tonada canción, el 'repicao' (aunque no se conoce en la región de Aysén con ese nombre, sólo se le llama canción de valse y cueca) y el valse de fogón. Estos últimos son interpretados exclusivamente con guitarra, para acompañar décimas, octavas, sextillas o cuartetos, todos con versos octosílabos, de rima asonante o consonante (Galindo, 2004: 116).

Represas, un extractivismo que amenaza variadas formas de vida en Aysén

Para comprender en contexto las amenazas a la biodiversidad y la cultura de Aysén es preciso ponerlas en un contexto latinoamericano de transformaciones neoliberales que, bajo la promesa del desarrollo, son responsables del surgimiento de numerosos conflictos socio-ambientales (Sabatini y Sepúlveda, 1997).

Al llamado "Consenso de Washington" de fines de los años 1980s, que significó grandes cambios estructurales como privatizaciones y desregulaciones institucionales que aumentaron el poder de los mercados sobre los estados latinoamericanos (Casilda, 2004), le siguió lo que Maristella Svampa (2012) denomina "Consenso de los Commodities", que implica:

Subrayar precisamente el ingreso a un nuevo orden económico y político, sostenido por el *boom* de los precios internacionales de las materias primas y los bienes de consumo, demandados cada vez más por los países centrales y las potencias emergentes. El nuevo ciclo económico se ha venido caracterizando por la rentabilidad extraordinaria y las altas tasas de crecimiento de las economías latinoamericanas (Svampa, 2012: 18).

Como señala dicha autora, en los años 1990s el Consenso de Washington redefinió al Estado como un agente meta-regulador que se encargó de los ajustes y las privatizaciones que propiciaron la instalación del nuevo consenso.

Desde el punto de vista de la lógica de acumulación, el nuevo Consenso de los Commodities conlleva la profundización de una dinámica de desposesión o despojo de tierras, recursos y territorios, al tiempo que genera nuevas formas de dependencia y dominación. No es casual que gran parte de la literatura crítica latinoamericana considere que el resultado de estos procesos sea la consolidación de un estilo de desarrollo extractivista, el cual debe ser entendido como aquel patrón de acumulación basado en la sobre-explotación de recursos naturales, en gran parte, no renovables, así como en la expansión de las fronteras hacia territorios antes considerados como 'improductivos' (Svampa, 2012: 20).

El concepto de “extractivismo” utilizado por parte de la autora no se limita tan sólo a las clásicas explotaciones mineras y petrolíferas, sino que incluye agronegocios como la producción en gran escala de biocombustibles y las grandes transformaciones en infraestructura y energía, como la construcción de grandes represas hidroeléctricas, que facilitan la extracción y exportación hacia mercados internacionales de los recursos del continente. Como señala:

Otro de los rasgos del actual estilo extractivista, consolidado bajo el Consenso de los Commodities, es la gran escala de los emprendimientos, lo cual nos advierte tanto sobre la gran envergadura en términos de inversión de capitales (en efecto, se trata de actividades capital-intensivas, antes que trabajo-intensivas), el carácter de los actores involucrados (grandes corporaciones transnacionales), como de los mayores impactos y riesgos que dichos emprendimientos presentan en términos sociales, económicos y ambientales, en los territorios en los cuales se instalan (Svampa, 2012: 21).

Se puede afirmar que oficialmente el Consenso de los Commodities llegó a la XI Región del General Carlos Ibáñez del Campo el 13 de mayo del 2011, cuando mediante la Resolución Exenta N° 225, la Comisión Evaluadora Regional de Aysén autorizó a la empresa Centrales Hidroeléctricas de Aysén S.A. la construcción de cinco mega-centrales hidroeléctricas en el territorio.

La extensión de fronteras del nuevo consenso pretende incluir dentro del sistema extractivista a una zona que ya desde antes tenía un gran potencial para la producción de energía. Esta afirmación se justifica en que, previo a la privatización de Endesa³ se le adjudicaran todos los derechos de aguas con potencial energético de la zona y de gran parte del país. Como es sabido, los nuevos dueños de la estatal fueron funcionarios del régimen militar que luego la vendieron a la transnacional hispana Endesa España (Monckeberg, 2002). En la actualidad predominan, en la estructura de propiedad de Endesa, los capitales italianos, además de los españoles y los alemanes.

3. Endesa es una empresa que fue creada por el Estado chileno en 1943 como parte de la política de fomento a la producción propia que desarrolló el modelo de sustitución de importaciones que aplicaron los países latinoamericanos frente al colapso del mercado capitalista.

Aportando sus derechos de agua, Endesa se asocia con la energética Colbun S.A. para crear Hidroaysén, con una estructura de propiedad que reserva a la transnacional el 51 por ciento mientras la empresa chilena tiene el 49 por ciento restante. Su objetivo es construir dos mega-represas en la cuenca del río Baker y tres en la del río Pascua, con una superficie de inundación de un territorio de 5910 hectáreas que incluye zonas de bosques vírgenes apenas estudiados y que afectará los sistemas productivos tradicionales como la ganadería y la agricultura de subsistencia de habitantes rurales de las comunas de Puerto Ibáñez, Chile Chico, Cochrane y Tortel (Torres y García, 2009).

El proyecto pretende producir, cuando concluya la construcción de todas las mega-represas, una media anual de 18.430 gigavatios por hora, con una inversión total de 3200 millones de dólares, la mayoría de los cuales no será aprovechado por los habitantes impactados con la construcción de las represas (Inga, 2011). Así, como señala Juan Pablo Orrego:

La mayor parte de los costos (económicos, sociales y ambientales) recaerían en los habitantes de Aysén y en la vecindad inmediata a la línea de transmisión, mientras que la mayor parte de los beneficios económicos será para los residentes del Valle Central y/o las grandes compañías mineras transnacionales que funcionan principalmente en el norte del país (Orrego en Nelson y Geisse, 2006: 11).

Cantores populares como folkcomunicadores

A partir del registro de terreno que se realizó en la región de Aysén se comprobó que la dimensión folkcomunicacional puede comprenderse, en este caso, a partir de un análisis estructural que sitúa a los cantores como actores sociales que refieren a una situación que afecta a su localidad.

La comunicación que utiliza un medio anclado en la cultura local resulta relevante porque lo que justifica que el cantor se transforme en un agente folk-comunicacional es el carácter social y el contexto en que lleva a cabo su práctica musical. En este caso entendemos lo social en el sentido que propone Bruno Latour cuando aborda el caso Joliot desde una perspectiva que se sitúa en los estudios sociales de la ciencia, donde se produce una conjunción entre los elementos internos y externos del fenómeno (Latour 1999), entre átomos y decisiones político-económicas o, en este caso, entre intención comunicativa, interpretación musical, decisiones políticas y exclusión e invisibilización.

El primer caso corresponde a Jorge Contreras Muñoz, de 23 años, quien vive en Puerto Ibáñez.⁴ Al igual que gran parte de los músicos campesinos de la zona, aprendió a tocar la guitarra “mirando” a otros músicos cuando tenía ocho años. Una vez que concluyó sus estudios secundarios trabajó como “peón de campo”, recuerda. Según reconoce, ello influyó en su trabajo musical actual porque:

De ahí me ha llegado la mayor influencia de la expresión misma del canto popular, de componer o pagar [porque] uno ve a la gente de su misma clase, su raza, que muchas veces es poco considerada o manipulada y hasta olvidada por el centralismo que vivimos en este país (Contreras Muñoz, 2011: entrevista).

Más tarde trabajó en Argentina, particularmente en las provincias de Santa Cruz y Chubut, en labores ganaderas. Allí realizó funciones tales como la de aprendiz de esquilador además de laborar en comparsas de esquiladores de ovejas. A partir de dicha experiencia configura el espacio desde donde se sitúa el contenido de sus canciones. En este sentido, se considera a sí mismo como un comunicador que visibiliza la voz de aquellos que forman parte de su mismo espacio social y cultural: “El Payador debe estar / para cumplir la tarea / soltar sociales ideas / y abiertamente cantar”.

Lo anterior queda de manifiesto en la propia descripción que realiza de su acción interpretativa:

La función del payador es comunicar, dar un mensaje, levantar la voz por los suyos, específicamente yo me siento identificado plenamente con aquel hombre de trabajo del campo porque esa es mi realidad. Yo sé lo que es vivir un invierno con frío, con viento, con nieve. Aparte que soy educado igual en un pueblito rural como éste, sé la realidad de las escuelas, así que a mí esto nadie me lo ha contado. Nuestra función es servir de voz, ser la voz del pueblo (Contreras Muñoz, 2011: entrevista).

Como músico campero se vale de ritmos musicales propios de la milonga, la cifra, el estilo, las chamarritas y los valsecitos, porque le sirven como medio para expresar informaciones y denuncias.

Nuestra música regional que era muy usada en las fiestas camperas era específicamente para bailar; pero llega un momento en que choca la milonga o la cifra donde uno tiene la medida para poder expresar lo que está pensando o lo que

4. Puerto Ibáñez se ubica a 116 kilómetros al sur de Coyhaique y es la capital de la comuna de Río Ibáñez. Según el censo del año 2002 tiene 757 habitantes.

quiere decir, porque no es una música para bailarla sino para escucharla, para dar una opinión con una guitarra y decir esto es lo que opino yo, esto es lo que pienso o esto fue lo que sucedió. Se puede contar una historia hecha milonga, cifra o vals. Es la música que porta el mensaje que va al resto (Contreras Muñoz, 2011: entrevista).

En la región se evidencia una fuerte percepción de aislamiento, lo que tuvo como consecuencia un conjunto de movilizaciones en toda la zona a principios del 2012 para exigir mejoras en la calidad de vida. En este sentido, uno de los ejes básicos del trabajo interpretativo de Contreras tiene que ver con la percepción de desamparo por parte del aparato administrativo del Estado de Chile.

La fuerte distinción que el cantor realiza en función de identidades nacionales (chileno, argentino) da cuenta de la “chilenización” que, a través de mecanismos e instituciones como la escuela y el Ejército, ha vehiculizado símbolos legitimadores del Estado-Nación. Sin embargo, esto no implica una adopción pasiva de los elementos hegemónicos sino una constante transformación. Es así como denuncia la acusación –injustificada desde su perspectiva– que recibe su región debido a que sus habitantes poseen expresiones socioculturales consideradas argentinas. Esto último se debe, sin duda, a los estrechos vínculos históricos debidos a la cercanía y a familias que se desenvuelven a ambos lados de lo que popularmente se conoce como “el otro lado del alambre”.

Cabe señalar que si bien los cantores son creadores de *chilenidad*, estos elementos son reivindicados como un mecanismo que les permite legitimar sus demandas y denuncias asumiendo como propia la construcción simbólica del Estado-Nación. Es decir, se sitúan desde un *adentro* para legitimar aquello que se denuncia al aparato político administrativo. Una milonga compuesta en décimas por Jorge Contreras expresa lo dicho antes de la siguiente forma:

Vivimos en esta tierra / perdida en el sur del mundo / y pienso por un segundo / en las bondades que encierra / pero parece una guerra / porque vivimos luchando / por eso es que estoy cantando / y aunque no parezca tierno / para que sepa el gobierno / que vivimos esperando.

Que somos *argentinos* / dicen los críticos grandes / y yo les pregunto de *onde* / esas cosas han sacado / mi vestuario es de *acampao* / de hombre rural que es del campo / y aquí mismito me planto / con respeto y parsimonia / las costumbres son las mismas / Y es una la Patagonia.

Por qué en vez de criticarnos / con sus pensamientos locos / dejan un poco a Santiago / y nos miran a nosotros / que vivimos a lo potro / acá entre las cordilleras / lo digo de esta manera / y con mucha honestidad / no engorden sólo unos pocos / manden fondos para acá.

En el caso de Hidroaysén, la situación de riesgo que visualiza el cantautor tiene que ver con lo que califica como un cambio en la cultura: “estoy totalmente en contra del proyecto porque es totalmente dañino y poco favorable, es favorable para quienes lo están elaborando y quieren llenarse los bolsillos a costa de las destrucciones” (Contreras Muñoz, 2011: entrevista). Para expresar lo anterior se vale de milongas tipo rioplatenses que sirven para expresar décimas con denuncias:

Prefiero el agua *limpita* / no salobre y reciclada / y que al nacer la alborada / me despierte una diuquita / carne de oveja sanita / y no llena de inyecciones / no cuidarme de ladrones / que andan lanceando a la gente / o aquel agua indecente / con sus contaminaciones.

Resulta relevante notar la alusión a los pueblos indígenas exterminados y la idea de una nueva colonización “extranjera” en la actualidad. En este sentido y mediante una metáfora, se pone a la población actual de la Región de Aysén en posición semejante a la indígena respecto a los exploradores terminaron con ellos, pero esta vez respecto a una empresa ajena a la localidad que modificará las condiciones de vida:

Aunque parezca mentira (recitado) / yo les digo no les miento / estamos viviendo lo mismo / que allá en el mil ochocientos / cuando invasores violentos (canto) / mataban al aborigen / pa' sacarlo de su origen / la *Mapu*, la madre tierra / declarándole la guerra / y las leyes que hoy nos rigen.

Desde entonces ha sido así / con la espada y la armadura / quieren imponer culturas / creencias de otro país / porque lo hicieron así / masacrando a los mapuche. / Espero que usted me escuche / porque acá en el sur también / exterminaron las razas / yaganes, onas y aoniken.

En segundo lugar está Nicasio Luna, de 19 años. Vive en Cochrane, al sur de la Región del General Carlos Ibáñez del Campo, y su familia proviene de las zonas aledañas al río Baker. Según describe, “el río que pasa por el frente de mi casa, aquí uno pasa la balsa y cinco kilómetros al sur nomás está la casa de mi papá” (Luna, 2011, entrevista).

Al igual que Jorge Contreras aprendió a tocar la guitarra mirando a su padre –músico milonguero– y escuchando los discos de cantores argentinos cuyos cantos en décimas espinelas⁵ y otras medidas⁶ llegaban principalmente desde Argentina: “nos juntábamos en las noches de invierno porque esas son más largas, le pasaba la guitarra y él cantaba” –recuerda–. Las milongas se escuchaban por la permanente presencia de cassettes de cantores como Saúl Huenchur, de Argentina, un referente temático y estilístico, según pudimos consignar, en las localidades de Coyhaique, Puerto Ibáñez, Cochrane y Caleta Tortel. La música de cantores como Jorge Cafrune (destacado intérprete argentino del siglo xx ya fallecido) y el Malevo (Coyhaique) responde a parámetros culturales cotidianos de muchas personas que viven en la región de Aysén y donde estas manifestaciones se reconocen como propias.

Al igual que Jorge Contreras, Nicasio Luna reconoce que las estructuras formales y musicales constituyen un medio para articular narraciones, opiniones y denuncias a través de quintillas, sextetas, octavillas y décimas, de las cuales estas últimas son las más comunes para articular en ritmos como la milonga, que como dice Luna “es el ritmo por excelencia de acá del sur, de los fogones donde también se cantaban valsecitos, rancheritas, zambas, milongas, los estilos, cifras y así varios estilos de música” (Luna, 2011: entrevista).

Para Nicasio Luna, el río Baker tiene una significación especial debido a que pasó allí gran parte de su infancia y, según reconoce, fue donde tuvo su primera inspiración creadora. Fue así como después de comenzar a vivir las transformaciones ante la eventual construcción de represas en el río donde se ha constituido en tanto sujeto reconocido como tal, creó una milonga que se llama *Señores yo soy del Baker*.⁷ Esta milonguita, como él la denomina, dio nombre a su primer disco, que grabó en su región tras realizar diversas labores con el fin de reunir los recursos.

Luna dice que su trabajo consiste en “decir la verdad”. En este sentido, la canción *Señores yo soy del Baker* aparece como una declaración de principios

5. He aquí la continuidad de manifestaciones como la décima espinela ahora entretrejida en nuevos contextos, usos y mediaciones socioculturales.

6. Otras formas métricas como sextillas o cuartillas.

7. Esta canción la escribí en conjunto con Enrique Trinidad.

de un joven que vivió su vida alrededor del río Baker y que construye una narrativa a partir de la reivindicación de la figura del pionero –su familia fue parte de los colonos que transformaron amplias capas de zonas geográficas inhabitadas en espacios poblados–. También aborda la transformación cultural que supone la aparición de un mega proyecto no sólo a partir del cambio físico que eventualmente realizaría sino y, por sobre todo a cuenta de la modificación de las relaciones sociales entre los propios miembros de la comunidad. Luna considera que dicha canción constituye una forma de “desahogo para mí tal como digo en el verso, porque como que nos están pasando a llevar, nos están faltando el respeto con estas cosas de las represas y simplemente fue a ver si mi gente ‘agarraba por el buen camino’ se dé cuenta de lo que está pasando” (Luna, 2011: entrevista).

Para Nicasio Luna –al igual que para Jorge Contreras– la estructura de la décima cantada bajo los ritmos musicales apropiados culturalmente a partir del vínculo mediático con cantores argentinos, constituye un canal apropiado para “contar verdades”. El concepto de folkcomunicador –a diferencia de cualquier cantor de género folklórico, por ejemplo– tiene como elemento distintivo la necesidad de visibilizar situaciones por parte de los sujetos: “Yo cuando empecé a cantar jamás escuché una opinión de los que hacían música y como vi que la décima era una medida que uno podía meterle tanta cosa, tanto pensamiento, tanto concepto, que hay que hablar con la verdad nomás” (Luna, 2011: entrevista).

En ambos cantautores analizados se observa la sensación de desamparo respecto al Estado, aunque eso no implica situarse desde fuera. El contraste de lo nocivo de la centralización se equilibra con el agradecimiento por vivir en un lugar hermoso. De este modo, hay una valoración del trabajo de los pioneros que habitaron aquel territorio: “si porque yo creo que es injusto, porque es gente que ha luchado toda su vida y ahora vienen ellos, no sé cómo disfrazarle la situación cuando fueron ellos los que poblaron esta región sin que nadie les ayudase” (Luna, 2011: entrevista). Lo anterior es expresado por el cantautor de la siguiente manera cuando lo hace en versos:

Soy agradecido de Dios / de haber nacido en estos pagos / tranquilo suelo sureño / es el lugar donde me he criado / gloriosa esa tierra mía / donde muchos han luchado / trabajando un porvenir / que todavía no ha llegado / por culpa de ese centralismo / hoy no progresa nuestro Estado.

Siguiendo el relato del cantautor, es posible advertir dos racionalidades: la primera que forma parte de quienes viven en torno al río Baker y la otra que es la que usa la empresa: “Ya son cinco mil trabajadores, la cultura gaucha dónde queda y la gente que viene así por ambición al dinero jamás va a ser buena y yo por eso lo defiendo porque creo que nos están pasando a llevar” (Luna, 2011; entrevista).

Las referencias que sirven para la creación musical se vinculan con la experiencia de ser descendiente de pionero y de haber visto la actuación de ambas racionalidades en el terreno cotidiano. Por eso según recuerda:

Mi padre vio gente (de la empresa) que andaba en los botes por la orilla del río Baker tratando de meterse sin permiso, también me tocó verlo a mí, cuando se acercaba la gente de Hidroaysén a decirle a los vecinos que la cosa está lista, o sea, van a trabajar la conciencia (...), piensan que con la plata pueden comprar los ideales de las personas, pero hay gente que se ha mantenido bien en sus valores porque ellos

(la empresa) creen que están perdidos, pero en los campos están firme todavía. La gente del campo siempre ha sido respetuosa cuando llega esa gente extraña que se meten nomás sin miedo porque andan con la plata por delante y la gente que anda así está mal (Luna, 2011: entrevista).

Esta racionalidad propia de la gente del campo es generada, en términos relacionales, a partir de la experiencia de vivenciar lo antes expuesto. Dicho en versos:

Disculpe si soy tan franco / pero quisiera aclarar / que a mi gente ni a mi tierra / me la pasan a llevar / yo exijo el debido respeto / por ese hermoso lugar / que no me vengán con plata / las conciencias a comprar / la memoria honorable del pionero / no me la pueden pisotear.

El cantautor hace alusión a una sociedad con relaciones recíprocas que hoy se ve amenazada por la lógica hegemónica que modifica modos de relaciones sociales y una forma de vida donde el mismo río no era visto como fuente de “acumulación capitalista”: “Hoy el Baker está en disputa / por las riquezas que encierra / mi gente está dividida / si esto ya parece una guerra (fragmento).

En este contexto es que Nicasio Luna realiza el ejercicio de “añorar aquellos tiempos”, metáfora que alude a un tiempo maravilloso que desaparece ante los acontecimientos actuales. Es aquí donde las inmensas transformaciones que implican proyectos de este tipo, en tanto modifican formas de vida, permiten a los agentes folkcomunicacionales tomar conciencia y reconstruir en términos relacionales un modo de habitar el paisaje. De este modo surge la figura de “un tiempo pasado hermoso”: “Como añoro aquellos tiempos / de libertad sin frontera / sin pedir derechos de agua / porque es de todos, comprendan / pero eso ello no lo entienden. / Diosito trae paz a mi tierra” (fragmento).

También resulta relevante considerar que el cantautor legitima la idea de lo *chileno* y en consecuencia se sitúa como parte del Estado-Nación. En base a lo anterior queda en evidencia de nuevo la reivindicación de que el “ser chileno” legitima la ‘realidad’ del Estado Nación en base a una reconstitución de la memoria de los pioneros que, sin ayuda del aparato administrativo estatal, llegó a dicho territorio caracterizado por lo lejano respecto de aquel lugar que en términos oficiales es Chile: “aquí somos doblemente chilenos, aquí hay un patriotismo quizá más puro que el de allá, aquí hay gente que hace patria, porque cuando vinieron a colonizar estas tierras el gobierno no ayudó en nada, fueron esfuerzos de particulares” (Luna, 2011: entrevista). Lo anterior se evidencia en el siguiente fragmento de *Señores yo soy del Baker*:

Ellos trajeron sus sueños / sus familias y el amor / trajeron las tradiciones / el cariño y el honor / de haber nacido chileno / haciendo patria, sí señor / donde el diablo ni siquiera / perder el poncho pensó. / Señores yo soy del pueblo / escuchen a su cantor.

El fragmento anterior forma parte de una milonga y utiliza un dicho popular de la zona central del país, “donde el diablo perdió el poncho”, que sirve para expresar lejanía. La utilización consciente de dicha figura busca subrayar la percepción de estar más allá de lo que en ese Estado-Nación –del que se siente parte– se considera lejano. Se observa la relación de distancia respecto de un centro al mismo tiempo que se percibe a los medios de comunicación de masas –particularmente la televisión– como no representativos de la realidad sociocultural local. De allí que, a menos a nivel primario, la guitarra y la lógica de la poesía popular cantada –luego escenificada en diversos contextos y bajo dispositivos discográficos– aparezca como un medio para expresar ideas, opiniones, historias y denuncias:

Yo cuando era chico y veía tele decía: “es bacán ser chileno”, y después cuando me hice amante de la guitarra ya no veo tele yo, porque “se echó a perder”, porque el país está disfrazado. Hay muchos problemas que no se han visto, es una minoría que saca provecho del país y es la misma que manda el país (Luna, 2011: entrevista).

La milonga se transforma en el medio para contar cómo se perciben los acontecimientos generales desde la perspectiva del espacio local. Para este actor, el discurso en contra del proyecto hidroeléctrico no es de carácter técnico en el sentido de la racionalidad científica sino que posee una profundidad mucho mayor. De este modo, por ejemplo, la aprobación de la construcción de las represas del proyecto Hidroaysén es contada, denunciada y expresada por Nicasio Luna a través una milonga que se llama *Con legítima razón*, “porque yo cuando supe que habían aprobado esas cosas no me sentí muy bien porque es el ‘pago’ (la tierra, el lugar) de uno, es el río donde casi me he criado y bueno, es donde está mi gente” (Luna, 2011: entrevista). Aquí y al igual que como el poeta de la literatura de cordel cuenta las noticias de la prensa hegemónica desde la percepción y la lógica de los grupos populares, ahora el agente folkcomunicacional del Baker cuenta la noticia de la aprobación del 2011 desde una perspectiva local.

Voy a templar mi guitarra / pa' defender mi Nación / de vendepatrias, ladrones / y disculpen la emoción / estando en un escenario / lo mismo que en un fogón / no me temblarán las manos / al sonar del diapasón / no callará mi garganta (canto) / si atropellan mi opinión.

Del ventisquero que mueren (recitado) / que era signo de esperanza / las aguas son de nosotros / de los abuelos heredadas / por eso no me la quiten / y pensemos en mañana / qué quedará a nuestros hijos / si hoy la pobreza me mata / sin agua y con cicatrices / en esta dura batalla.

Nicasio Luna emerge como un agente folkcomunicacional que, en términos primarios, se vale de la poesía popular cantada, propia de su espacio cultural, para narrar, contar y denunciar, dando cuenta además de una episteme fundada en las relaciones locales y que colisiona con la lógica de la empresa y el Estado, entendido a este último en términos institucionales:

Se nos vienen los ladrones / a robarnos el futuro / con la cara descubierta / actuando sobre seguro / con su danza de millones / y engañador discurso / repitiendo su mensaje / convenciendo a medio mundo / que su proyecto es muy bueno / pero hipoteca el futuro.

Del mismo modo y al igual que Jorge Contreras, existe una homologación de la relación actual de las comunidades respecto a la empresa y los anteriores exterminios que, en base a los proyectos de la modernidad nacional, terminó con las poblaciones indígenas. Esto supone un posicionamiento político concreto y un reconocimiento de que la legitimidad que opera en la invisibilización de los pioneros es similar al silenciamiento mediante el exterminio de las voces indígenas que alguna vez circularon por dichos territorios:

Si hoy al hombre no lo escuchan / no le quedan esperanzas / seguirá por el camino / que el tehuelche le legara / de proteger a su tierra / contra viento y marejada / de aquellos conquistadores / que quieren robar el alma / no reniegues de tus raíces / que son genes de tu raza.

El caso de Nicasio Luna sin duda es paradigmático, puesto que a través de su figura se escenificó el canto campesino en las últimas movilizaciones que

paralizaron la región para solicitar mejoras a la calidad de vida. En este sentido, su canto se canalizó a través de medios comprometidos con las demandas de la región como Radio Santa María de Coyhaique. De este modo, su canto local logró traspasar fronteras regionales y fue canalizado como canto de resistencia en un conflicto social concreto y reciente. Esto último sin duda debe ser motivo de una investigación más exhaustiva que analice las relaciones mediáticas y políticas que facilitan la emergencia de Nicasio Luna como una agente folkcomunicacional de la región de Aysén y no sólo de su localidad.

Ahora bien: para enfatizar el carácter teórico de la folkcomunicación en este sentido, es necesario recordar que buena parte de la música de origen campesino fue aprendida debido al vínculo de los actores locales con dispositivos de la modernidad como el disco. Así se produce un proceso de mediación y, tras la adaptación, éste ya no sirve sólo como instrumento de diversión o relato de situaciones apolíticas –en el caso de la milonga, por ejemplo– sino que se transforma en el instrumento que visibiliza el conflicto desde la perspectiva del actor local que es el agente folkcomunicacional.

Reflexiones Finales

Del mismo modo que ocurre con los habitantes de Magallanes hay un profundo vínculo de los pobladores de la región de Aysén con el territorio argentino debido a la continuidad sociocultural y a causa de las relaciones históricas de las comunidades locales que han generado el intercambio de expresiones musicales y artísticas que hoy forman parte del modo en que los actores locales expresan una construcción identitaria y visibilizan en términos comunicativos denuncias vinculadas con las amenazas que advierten sobre dicho espacio.

Respecto al medio utilizado para contar historias articuladas, la mayoría de las veces mediante la estructura de la décima espinela a través de distintos tipos de milongas –como se observa en el caso de cantores de Cochrane y Puerto Ibáñez– se debe comprender el flujo, intercambio y apropiación de bienes llegados a través del comercio de vitrolas, cassettes y discos desde ciudades que pertenecen al actual Estado-Nación argentino.

Muchas de estas manifestaciones musicales –según los testimonios encontrados en la zona y de acuerdo a la revisión bibliográfica– sirvieron para pasar las temporadas de invierno y para acompañar faenas vinculadas al trabajo, a las actividades ovinas tales como las *señaladas*,⁸ que constituían no sólo una actividad laboral sino también un espacio festivo. Esta familiaridad expresiva ha tenido una profunda continuidad hasta el presente, lo que explica la intensa adopción que ha tenido la música campera de cantautores gauchos como Saúl Huenchur y que ha servido como referencia para numerosos cantores de la región de Aysén, tal como pudimos observar durante el trabajo de terreno que dio como resultado parte de los elementos que exponemos en este documento.

8. Marcación de animales en una determinada época del año.

De este modo las estructuras musicales como la milonga, la cifra, el valsecito junto a la guitarra se constituyen en un medio para articular mensajes en décimas y/o coplas cuyas temáticas se actualizan de forma permanente respecto al contexto en que opera el poeta popular que, de acuerdo a la estructura teórica planteada en esta investigación, aparece como un agente folkcomunicacional cada vez que utiliza mecanismos de la propia cultura como instrumento de difusión y resistencia ante una amenaza que percibe o se ha desencadenado en su espacio socioambiental.

Respecto a la información recogida en el trabajo de terreno, se observan elementos importantes de subrayar. En primer lugar, el conflicto ambiental se percibe como una transformación cultural para los agentes folkcomunicacionales y, por ello, los contenidos del mensaje que se articulan reivindican una identidad que se construye y reproduce a partir de aquello que se percibe como amenaza.

Como parte de la estrategia de creación y expresión socio-comunicativa de una identidad local visibilizada y expresada a través de un medio que está dando cuenta de lo que se quiere representar, encontramos algunos elementos retóricos que conviene señalar: primero, la idea de “hacer patria” o “aquí somos doblemente chilenos” asociado a la experiencia de colonización de un territorio profundamente complejo en términos geográficos y que en la actualidad no tiene conectividad terrestre con el resto del territorio chileno.

La reivindicación de los cantores locales de la idea de “estar dentro” de lo que Benedict Anderson denomina “comunidades imaginadas” (Anderson, 1993) se puede comprender como una estrategia discursiva que, de acuerdo a una revisión histórica, legitima las demandas hacia el Estado entendido como aparato administrativo. Al mismo tiempo, dan cuenta del proceso denominado como “chilenización de Aysén”. Leonel Galindo se refiere a los elementos simbólicos que sirvieron para representar dicho proceso, que no fue otra cosa que implementar el simbolismo nacionalista desde la élite criolla del centro a través de sus aparatos de socialización:

Pero ¿desde qué punto de vista se quería chilenizar? Homogeneizando lenguaje y costumbres a la usanza de Chile Central: cueca, tonada, huaso y rodeo. Ese era el concepto de chilenidad que forjaron –y continúan imponiendo– en nombre de la patria y de la cultura chilena aquellos que llegaban a Aysén desde cualquier localidad situada al norte de Puerto Montt. Entonces, difícilmente, cualquiera de ellos podría haber valorado la auténtica chilenidad –exceptuando a José Pomar– de quienes fundaron Balmaceda en 1917, en total desamparo, sin ningún apoyo oficial, izando el Pabellón Nacional a poquitos metros del río Humo, donde pasa la frontera política entre Chile y Argentina, a pesar que usaban bombachas, gorras de vasco, rastras, es decir, vestidos a la usanza gauchesca y con una cultura folklórica muy distinta a la de Colchagua o San Fernando (Galindo, 2004: 11).

Observamos que si bien los elementos textuales en general ocupan un lugar secundario, toda vez que los actores locales que reivindican una cultura regional lo hacen a partir de lo patagónico vinculado a la figura del gaucho y manifestaciones compartidas con Argentina, el proyecto nacionalista logró la inclusión simbólica de los actores. Sin embargo, este lenguaje a su vez permite –como ya se manifestó– legitimar las demandas que aparecen como consecuencia de la centralización política en el Estado-Nación de Chile y, por ende, constituye desde ya una actitud política mediante la cual se apuesta por relacionarse con el Estado administrativo para solicitar la inclusión en políticas públicas en lugar de la empresa, que como la mayoría de las firmas utiliza prácticas de asistencia social en lugares alejados como esta región.

Ambos agentes folkcomunicacionales –Nicasio Luna y Jorge Contreras– homologan las transformaciones socioculturales de los proyectos en la región con las transformaciones y destrucción de las culturas indígenas que ocurrió en la zona en períodos históricos anteriores. Esto es relevante porque supone tomar conciencia de una situación estructural de lo local respecto a lo hegemónico pero también da cuenta de que la subalternación de la situación actual facilita

la emergencia de una conciencia respecto a la memoria indígena desaparecida, cuestión de la que también dan cuenta los cantores locales.

Lo anteriormente descrito demuestra la persistencia de patrones propios de la cultura local –como la adopción de la décima espinela y su vigencia hasta la actualidad en buena parte de Hispanoamérica– que generan sentido de pertenencia en algunos actores locales y que a su vez sirve para expresar un discurso de resistencia. Del mismo modo, ambos cantores han sido visibilizados en espacios sociales y comunicacionales vinculados a marchas contrarias al proyecto hidroeléctrico así como también en movimientos sociales generados en la región en respuesta a la situación de desamparo.

A diferencia de poetas populares profesionales que operan bajo un circuito institucional, los cantores jóvenes de la Patagonia –también susceptibles de participar en dichos encuentros– responden a las presiones y circunstancias propias de su vida personal y comunitaria que los convierten en voz y expresión de las comunidades rurales a las que pertenecen. De este modo desaparece toda consideración esencialista de la actualidad de estos cantores debido a que su música y los circuitos de distribución dialogan, negocian y se sirven de medios masivos y sociales externos de distinto tipo.

Se debe recordar que aunque no es parte de este estudio inicial, también se advierten manifestaciones en espacios urbanos emergentes –pequeñas ciudades en esa región– donde la industrialización y mercantilización ha facilitado la emergencia de prácticas como el hip hop que, junto con dar cuenta de las capas de exclusión que genera la propia modernidad, informan las adaptaciones para fines comunicativos de esa propia condición por parte de algunos actores donde hay concordancia en términos temáticos con aquello que abordan los agentes considerados para esta publicación. Sin embargo, esto último se abordará en próximos trabajos que permitirán seguir ampliando el campo de reflexión.

Por último, se debe subrayar que el carácter folkcomunicacional no está dado por cantar música local sino porque, en base a una necesidad de visibilización de determinadas demandas, los cantores utilizan esos mecanismos expresivos para escenificar una cultura expuesta a las transformaciones de un modelo donde lo local no se considera como actor social sino como un buen lugar para extraer recursos e imponer la lógica neoliberal.

Fecha recepción: junio de 2013. Fecha de aceptación: julio de 2014.

Bibliografía

- » ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- » CASILDA, Ramón. 2004. "América Latina y el Consenso de Washington". *Boletín Económico de ICE*, Nro. 2803:19-38.
- » INGA, Anghela. 2011. "Hidroaysén: el megaproyecto hidroeléctrico de Chile". *Observatorio Andino. Revista Andina de Estudios Políticos*, Nro. 6: 3-12.
- » GALINDO, Leonel. 2004. *Aysén y su Folklore*. Puerto Montt: Master Print.
- » DUPEY, Ana. 1988. "Relaciones sistemáticas entre cultura popular y fenómeno folklórico". *Revista del Instituto Andino de Artes populares del Convenio Andrés Bello*, Nro. 10:70-80.
- » GUSHIKEN, Yuji. 2011. "Folkcomunicação: interpretação de Luiz Beltrão sobre a modernização brasileira". *Revista digital Razón y Palabra*, Nro. 77. (http://www.razonypalabra.org.mx/N/N77-1/16_Gushiken_M77-1.pdf)
- » MARQUES DE MELO, José. 1998. *Cultura de Masa y Folk-comunicación, conceptos de Morín y Beltrao en Teoría de la Comunicación*. Petrópolis: Paradigmas Latinoamericanos.
- » SVAMPA, Maristella. 2012. "Pensar el desarrollo desde América Latina". En: G: Massuh, Gabriela. *Renunciar al bien común: extractivismo y (pos) desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Mardulce.
- » MONCKEBERG, María Olivia. 2002. *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*. Santiago de Chile: Editorial La Nación.
- » NELSON, Michael. y GEISSE, Guillermo. 2006. "El proyecto Aysén: un caso de lecciones desaprovechadas en manejo ambiental". *Revista Ambiente y Desarrollo*. Vol. xxii, Nro. 2: 11-20.
- » LATOUR, Bruno. 2001. *La esperanza de Pandora. Estudios sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. España: Gedisa.
- » LAZARFELD, Paul y KATZ, Elihu. 2006. *Personal Influence. The part played by people in the flow of mass communication*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- » SABATINI Francisco y SEPÚLVEDA, Claudia. 1997. *Conflictos Ambientales. Entre la globalización y la sociedad civil*. Santiago de Chile: Publicaciones CIPMA.
- » TORRES Robinson y GARCÍA, Alfredo. 2009. "Conflictos por el agua en Chile: el gran capital contra las comunidades locales. Análisis comparativo de las cuencas de los ríos Huasco (desierto de Atacama) y Baker (Patagonia austral)". *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*. Vol. 18, Nro. 4: 695-708.

