



| **UNR** Universidad
Nacional de Rosario

FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES
INTERNACIONALES
LICENCIATURA EN RELACIONES INTERNACIONALES

**Identidad, patrimonio cultural inmaterial e integración regional:
la patrimonialización del *chamamé* en el marco del Mercosur Cultural
(2004-2021)**

Tesina de grado

Autor: Manuel Agustín Schiro Díaz (Legajo S-2068/1)

Directora: Dra. Olga Saavedra

Rosario, octubre de 2021

Resumen

La dimensión cultural del Mercosur ha sido poco abordada por la literatura académica en la disciplina de las Relaciones Internacionales, pese al reconocimiento de su potencial para la consolidación del proceso integrador. Aún más, el estudio de manifestaciones culturales puntuales compartidas por los países miembros del bloque se encuentra limitado a un puñado de estudios de caso. Frente a esta situación, retomamos el caso del *chamamé*, género musical característico del Litoral argentino y difundido en países limítrofes, para observar el impacto que el mismo tiene en la construcción de una identidad cultural regional. En tanto patrimonio cultural de la región, reconocido oficialmente como tal por el Mercosur, el proceso de patrimonialización del *chamamé* activa intercambios transfronterizos y dinámicas de conocimiento mutuo que a su vez consolidan un sentimiento de región y una comunidad imaginada que trasciende los límites estatales. A través de este caso, la presente tesina de grado busca poner en contacto las nociones de identidad, patrimonio cultural inmaterial e integración regional, por medio de los aportes de la corriente constructivista en Relaciones Internacionales.

Palabras clave: Identidad cultural – Patrimonio cultural inmaterial – Integración regional – Mercosur – Chamamé.

Agradecimientos

A mi familia, que es la principal responsable de que yo haya llegado hasta acá.

A mis amigos de hoy y siempre. Especialmente a los que me acompañaron durante estos años de facultad, porque hicieron de Rosario un hogar para mí y le pusieron color a este recorrido, volviéndose una parte fundamental de mi vida.

A mi directora de tesina, Olga Saavedra, por invitarme siempre a la reflexión y al pensamiento situado y crítico. Merecen mi gratitud también Agustina Marchetti, Carla Morasso, Clarisa Giaccaglia y Gladys Lechini, por ayudarme a entender la realidad de nuestro Sur Global desde mis primeros días de facultad.

A la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, y especialmente a las personas que la habitan, por ayudarme a crecer.

A la Projete Liberdade Capoeira de Rosario, por el axé y la camaradagem de siempre.

A las ciudades: Corrientes, Rosario, Porto Alegre, y otras tantas que me dejaron caminar sus calles y escuchar su música.

A mi bicicleta y a mi guitarra.

Al chamamé, a los chamameceros y a las chamameceras.

Lista de acrónimos

Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI).

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina (CRESPIAL).

Comisión de Artes del Mercosur Cultural (CA).

Comisión de Comercio del Mercosur (CCM).

Comisión de Diversidad Cultural del Mercosur Cultural (CDC).

Comisión de Economía Creativa e Industrias Culturales del Mercosur Cultural (CECIC).

Comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur Cultural (CPC).

Comisiones Técnicas del Mercosur Cultural (CT).

Comité Coordinador Regional del Mercosur Cultural (CCR).

Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC).

Consejo del Mercado Común (CMC).

Dirección de las Artes Escénicas, de la Música y de las Artes Audiovisuales del ICC (DAEM).

Dirección de Relaciones Internacionales de la provincia de Corrientes (DRIC).

Foro del Sistema de Información Cultural del Mercosur (SICSUR).

Grupo Mercado Común (GMC).

Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes (ICC).

Lista del Patrimonio Cultural del Mercosur (LPCM).

Mercado Común del Sur (Mercosur).

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Patrimonio Cultural del Mercosur (PCM).

Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI).

Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (PCIH).

Presidencia *pro témpore* (PPT).

Relaciones Internacionales (RRII).

Reunión Especializada de Cultura del Mercosur (REC).

Reunión de Ministros de Cultura del Mercosur (RMC).

Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM).

Lista de figuras

Figura 1: Logotipo del Mercosur Cultural (p. 40).

Figura 2: Organigrama del Mercosur Cultural (p. 41).

Figura 3: “Cuarteto Santa Ana” y la instrumentación típica del *chamamé* (p. 60).

Figura 4: Banderas de los países del Mercosur en el cierre de la 13° Fiesta del *Chamamé* del Mercosur (p. 68).

Figura 5: Afiche de la edición de 2016 de la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur, bajo el lema “Nación Chamamecera” (p. 77).

Índice

Introducción.....	6
Marco teórico.....	10
Capítulo I: Identidad y patrimonio cultural en el contexto latinoamericano.....	15
1. 1. Identidad y cultura: nociones problemáticas en tiempos globales.....	15
1. 2. El abordaje de la identidad cultural en América Latina.....	17
1. 3. Expresiones musicales en la cultura latinoamericana.....	19
1. 4. La patrimonialización como parte de la construcción identitaria.....	20
1. 5. El patrimonio cultural en la UNESCO.....	23
1. 6. Identidad, patrimonio e integración regional ¿una relación posible?.....	27
Capítulo II: La dimensión cultural en el Mercosur.....	33
2. 1. Análisis y diagnósticos sobre la dimensión cultural en los primeros años del Mercosur.....	33
2. 2. Tratamiento de la cultura tras el Consenso de Buenos Aires.....	37
2. 3. El Mercosur Cultural luego del fin del “giro a la izquierda” ¿esfuerzos truncos?.....	42
2. 4. Antecedentes y medidas oficiales en torno al patrimonio cultural en el Mercosur.....	44
2. 5. Los elementos incluidos en la LPCM.....	47
Capítulo III: El patrimonio cultural en el Mercosur: el caso del <i>chamamé</i>	54
3. 1. <i>Chamamé</i> : breve repaso sobre la historia y las características de un género musical.....	54
3. 2. Difusión del <i>chamamé</i> en países del Cono Sur.....	61
3. 3. Fiesta del <i>Chamamé</i> del Mercosur: el evento como factor de integración cultural.....	65
3. 4. La declaración como Patrimonio Cultural del Mercosur y el camino hacia UNESCO.....	71
3. 5. Patrimonialización y nuevas “regiones cognitivas”: la “Nación Chamamecera”.....	75
Conclusiones.....	82
Referencias bibliográficas.....	87
Anexos.....	98

Introducción

*Traigo un cantar del corazón
para anidar en tu emoción
y solo soy si con tu voz
dice nosotros mi canción*
-“Vengo a decir” (Los de Imaguaré)

La cultura es considerada una dimensión relevante para que sean alcanzados los objetivos propuestos por los procesos de integración regional, como es el caso del Mercado Común del Sur (Mercosur). De hecho, para Gregorio Recondo (1995), “la cultura es la argamasa fundamental para articular cualquier unión perdurable entre los pueblos” (p. 25). A través de distintas estrategias, programas y esquemas institucionales, los países miembros de estos procesos pueden fortalecer el intercambio cultural para avanzar en la integración, afirmando la diversidad pero también las similitudes culturales. El Mercosur no se destaca particularmente por su atención a la dimensión cultural de la integración regional, siendo las dimensiones comerciales y políticas las más atendidas (Radl, 2000). Sin embargo, el bloque regional cuenta con el “Mercosur Cultural”, un arreglo institucional establecido en 1995 que consta de reuniones de Ministros de Cultura de los miembros plenos y observadores, una Secretaría permanente y una serie de comisiones temáticas (Rodríguez, 2018).

El objetivo declarado del Mercosur Cultural es la generación de instrumentos y políticas regionales orientados a la promoción y fortalecimiento de la integración en materia cultural, para favorecer la expansión de las economías del bloque y la visibilidad de la diversidad cultural propia de la región. Uno de estos mencionados instrumentos es el reconocimiento de bienes materiales e inmateriales como Patrimonio Cultural del Mercosur (PCM) (Mercosur, 2019). El *chamamé*, una de las manifestaciones culturales incorporadas a esta lista, es un género musical característico del nordeste argentino y de amplia difusión en el resto de la Argentina, en el Paraguay, en los estados de la región sur del Brasil, y en menor medida en los demás países vecinos y el resto del mundo (El Litoral, 2017).

Pese a lo vasto del territorio en el que el género se hace presente, una festividad anual dedicada a este ritmo es particularmente convocante, y se realiza en la ciudad argentina de Corrientes, capital de la provincia homónima. En el año 2004, durante la Reunión de Ministros del Mercosur realizada en Puerto Iguazú se le dio a la Fiesta Nacional del *Chamamé*, el carácter de Fiesta del *Chamamé* del Mercosur (El Litoral, 2004). El mencionado estilo musical fue incorporado

a la Lista de PCM (LPCM) en el año 2017 (El Litoral, 2017).

En otras palabras, el *chamamé* fue objeto de un proceso de “patrimonialización” en el que intervienen distintos actores, en el marco del Mercosur Cultural. Si, como dice Recondo (1995), es en la cultura donde se cifran las esperanzas del Mercosur como proceso de integración, pareciera que dicha patrimonialización es un ejemplo de que se registran acciones tendientes a profundizar esa dimensión cultural del bloque regional.

En el presente trabajo asumimos, desde el punto de vista de la teoría constructivista, que en los procesos de integración regional están implicadas dinámicas de construcción de identidades, tanto al nivel de las organizaciones internacionales como de los Estados-nación y los individuos (Murillo Zamora, 2004). Dichas identidades reciben la influencia de componentes simbólicos que son percibidos como parte de la construcción en cuestión, y entre ellos se encuentran las manifestaciones culturales que los grupos humanos comparten. A su vez, esas manifestaciones pueden revestir el carácter de “patrimonio cultural” de un grupo humano espacialmente situado, y estarían estrechamente vinculados a su identidad cultural (Garretón, 2008; Bortolotto, 2014).

En este sentido, entendemos la patrimonialización del *chamamé* en cuanto patrimonio cultural transnacional, entre otras manifestaciones culturales materiales e inmateriales en el ámbito del Mercosur, responde a los esfuerzos de construcción de una identidad cultural colectiva transfronteriza. Como ya señalamos, la dimensión cultural, de acuerdo a la literatura sobre el tema, no ha recibido mayor atención en el seno del Mercosur, sobre todo en comparación con la relevancia otorgada a la agenda económica del bloque (Sommer, 2014).

Sin embargo, entendemos que existiendo iniciativas que contribuyen a la formación de una identidad cultural propia de bloque, que sustente el proceso de integración, es necesario profundizar en el estudio de estos casos concretos, entre los que seleccionamos la patrimonialización del *chamamé*. Consideramos que en la literatura especializada sobre la dimensión cultural en el Mercosur existe un déficit, en la medida en que existen pocas producciones que trabajen sobre las acciones del bloque referidas a manifestaciones culturales puntuales (Molina, 2019; Ribeiro, Nogueira y Machado, 2016; Ribeiro y Melo, 2018; Rodrigues, 2018; Comparato, 2016, 2017; Heiden, 2017; Dos Santos y Albernaz, 2018).

El problema de investigación que moviliza este trabajo es la pregunta de cómo impacta el hecho de que las instituciones de un proceso de integración, como el Mercosur y más concretamente el Mercosur Cultural, tomen medidas de patrimonialización de manifestaciones culturales específicas, como el *chamamé*. La hipótesis que sostenemos a lo largo del trabajo es que el Mercosur crea mecanismos de patrimonialización de bienes culturales para favorecer iniciativas de

conocimiento mutuo y difusión de la cultura entre los países miembro y sus sociedades. Esto implicaría una multiplicación de interacciones bajo símbolos comunes y promovería la construcción de una identidad cultural común y de una “comunidad imaginada” (Adler, 1997) en el espacio regional. En el caso del *chamamé*, intentaremos comprobar que los agentes involucrados, que incluyen al propio bloque regional así como a organismos estatales, subnacionales, organizaciones civiles e individuos, como pueden ser los artistas dedicados al género, participan en iniciativas conjuntas. Así se afianzaría una percepción de que dicha identidad cultural común existe, por ejemplo, en torno a este género musical, en un espacio geográfico transfronterizo.

Dicho esto, los objetivos de esta tesina serán dos. En primer lugar, caracterizar el proceso de patrimonialización del *chamamé* llevada a cabo a través de los instrumentos creados por el Mercosur Cultural. En segundo lugar, buscaremos analizar el aporte del *chamamé* en relación a la construcción de una identidad cultural regional, a partir de los testimonios de algunos de actores clave implicados y a la luz de dicha patrimonialización. Con estos objetivos intentaremos, como objetivo general, contribuir al estudio de la dimensión cultural del proceso de integración y al espacio que las manifestaciones culturales ocupan en él.

Apelaremos a las herramientas de la corriente constructivista en Relaciones Internacionales (RRII) aplicadas a la integración regional como marco teórico. Nuestro enfoque metodológico será de tipo cualitativo, en el que recurriremos a fuentes bibliográficas que refieran a las nociones de identidad cultural, patrimonio cultural e integración regional y den cuenta de la relación entre ellas. También apelaremos a estas fuentes, así como a documentos oficiales, para comprender el tratamiento que la dimensión cultural ha recibido en el Mercosur desde la creación del bloque, con énfasis en la creación del Mercosur Cultural en 1995 como punto de partida, hasta la actualidad, haciendo hincapié en las medidas de patrimonialización de manifestaciones culturales impulsadas en su seno. El uso de fuentes periodísticas, documentos oficiales y entrevistas libres y semi-estructuradas con informantes clave de distintos países (Argentina, Paraguay y Brasil) y de distintos sectores (gestores culturales, artistas y funcionarios públicos) será parte de nuestro esfuerzo por describir la patrimonialización del *chamamé* y sus probables efectos en la identidad regional.

El trabajo se estructura de la siguiente manera. Además de esta introducción en la que presentamos el tema que nos ocupa, dedicaremos un apartado a la presentación del marco teórico a utilizar. Luego, proponemos un capítulo orientado a analizar las nociones de identidad cultural (con énfasis en las manifestaciones culturales musicales que influyen en ella y la región latinoamericana como espacio predilecto), de patrimonio cultural (especialmente en su aspecto inmaterial), y de integración regional, cerrando el apartado con una vinculación entre dichas nociones.

A continuación, será momento de exponer un capítulo en el que repasemos el tratamiento de las cuestiones culturales en el Mercosur. En él profundizaremos en el análisis de la creación y evolución del Mercosur Cultural, su estructura orgánica y sus instrumentos, particularmente aquellos vinculados al patrimonio cultural de la región comprendida por los miembros plenos y observadores del bloque.

Un último capítulo estará reservado específicamente para encarar los dos objetivos específicos propuestos en esta introducción. Es decir, nos ocuparemos en él de identificar y analizar, por un lado, las medidas tendientes a la patrimonialización del *chamamé* en el Mercosur, de las cuales ya mencionamos dos: la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur y la incorporación del género y sus prácticas en la LPCM. Por otro lado, trataremos de observar los efectos que han tenido dichas medidas en términos de la construcción de una identidad regional.

Para finalizar, expondremos nuestras conclusiones y reflexiones finales. En esos párrafos dilucidaremos si nuestra hipótesis inicial era correcta y si efectivamente las medidas de patrimonialización del Mercosur han contribuido a la generación de instancias de interacción y conocimiento mutuo entre agentes involucrados en el proceso integrador, en este caso en torno al *chamamé*. Veremos si es posible inferir, a través del testimonio de dichos agentes, si dichas medidas apuntalan así la construcción de una identidad cultural regional. Consideramos como presupuesto teórico que la consolidación de dicha identidad a nivel de los ciudadanos del bloque y sus élites contribuye al fortalecimiento del proceso integrador, aunque entendemos que el mismo puede experimentar reveses en virtud de su carácter dinámico y no lineal (Murillo Zamora, 2004).

Una vez presentadas las conclusiones, haremos explícitas las referencias bibliográficas utilizadas en el trabajo e incorporaremos una sección de anexos.

Marco teórico

*Solo estoy de paso para una misión
que lleva esperanzas a mi nación,
hoy te entrego todo mi corazón,
quédate en seis por ocho, para tu amor*
-“Chamamé del Este” (Néstor Ló y los Caminantes)

Para encarar nuestro estudio el marco teórico elegido es el del constructivismo en RRII. Como indica el académico de origen uruguayo Emanuel Adler (1997), esta teoría explica como los procesos intersubjetivos, a través de la socialización, el aprendizaje mutuo y, en general, las interacciones entre agentes, moldean la realidad internacional, sus prácticas e instituciones. Consideramos que es el principal modelo explicativo para abordar las ideas de identidad y patrimonio cultural, así como la relación entre ellos y los procesos de integración regional como el Mercosur (Caballero, 2014).

Alexander Wendt (1994), quizás el exponente más destacado de esta corriente en la disciplina, propone que la formación de identidades colectivas que nuclea distintos Estados nacionales está atravesada por una creciente interdependencia entre las unidades que se puede dar en dos formas distintas. La primera es el aumento de la densidad dinámica de interacciones transfronterizas. La segunda posibilidad es que esta construcción identitaria ocurra como respuesta a la emergencia de un “otro común” que puede ser tanto una entidad agresiva externa o alguna amenaza abstracta que pone en riesgo a los Estados que se agrupan (Wendt, 1994). Una posible manifestación de esas identidades colectivas puede ser, como es el caso del Mercosur, la creación de un proyecto de integración regional (Caballero, 2014), o pueden conducir a la aparición de comunidades regionales de seguridad (Adler, 1997).

Según el constructivismo, las identidades y los intereses de los Estados pueden cambiar (esto es, construirse y eventualmente transformarse) a partir de las interacciones entre ellos a nivel sistémico. A raíz de esto es posible pensar en la cooperación y la formación de identidades colectivas que no necesariamente se fundamentan en el comportamiento egoísta de Estados cuyos intereses serían fijos en el marco de la teoría realista en RRII (Wendt, 1994). Para formular su teoría y defender este punto, Wendt (1994) retoma aportes de los estudios existentes sobre integración -es decir, “*the formation of community at the international level*” (Wendt, 1994, p. 384)-, que proliferaron en la década del '90 bajo el signo del neoliberalismo. La construcción de una “comunidad” exige un cambio de identidad por parte de las unidades, sin lo cual a lo máximo que

se puede aspirar es a la “cooperación”. Dicha identidad es socialmente construida a través de las interacciones históricamente contingentes (Wendt, 1994).

Sin embargo, cabe destacar que en el sistema internacional actual los Estados-nación aun son celosos de su soberanía, por lo cual la formación de identidades colectivas o de comunidades internacionales no avanza sin las dificultades impuestas por la vigencia del sistema interestatal “westphaliano”. Las estructuras de ese sistema son ante todo intersubjetivas, más que materiales, y las identidades e intereses estatales se construyen en torno a dicha intersubjetividad. La identidad colectiva sería entonces la identificación positiva con el bienestar de la contraparte, basada en la empatía en lugar de la instrumentalidad. En otras palabras, esta identidad “*is a basis for feelings of solidarity, community, and loyalty and thus for collective definitions of interests*” (Wendt, 1994, p. 386) aunque subsistan los intereses individuales de los Estados.

La base de las identidades son las interacciones entre agentes. Si las mismas son de tipo cooperativo, es más probable que la reiteración de contactos produzca una identidad colectiva, de cooperación y sentido de comunidad, transformando en el proceso la identidad individual de los actores involucrados. La acción colectiva de los actores puede institucionalizarse, en un proceso en el que se internacionaliza la autoridad política, y los actores empiezan a reconocer como algo natural el tratamiento de ciertas problemáticas internacionalmente, junto a sus pares. Esas estructuras pueden asumir distintas escalas y enfocarse en distintos temas según el caso, sin conducir a una especie de “Estado internacional”, pero sí prefigurando la construcción de una identidad colectiva más o menos sólida (Wendt, 1994). Wendt (1994) agrega que no sólo el comportamiento sino también la retórica influyen en el proceso. La expresión de objetivos comunes puede crear solidaridad entre las partes, siendo el recurso a lo discursivo y lo simbólico, por parte de las autoridades de los Estados y de las instituciones comunes que erijan, un medio para moldear y redefinir identidades. Caballero (2014) señala que los agentes, especialmente los gobiernos y las instituciones regionales, pueden introducir ideas en los contextos sociales con la intención de promover acciones particulares, como por ejemplo, señala el autor, “estimular la integración regional” (Caballero, 2014, p. 863).

En otras palabras, en el marco de estas interacciones, las ideas, cuando consolidan un núcleo duro de creencias compartidas, pueden dar lugar a la construcción de instituciones que a su vez moldearán las identidades e intereses de los agentes, en una relación de construcción recíproca entre los agentes y la estructura (Caballero, 2014). A la postre, impactarán en las percepciones de los tomadores de decisión y en el diseño de políticas que consoliden una auto-percepción de bloque en los Estados y sus sociedades (Colacrai, 2006). Las ideas son parte de la realidad material del

sistema internacional, y los factores ideacionales que hacen a la cultura, en tanto construcciones sociales, influyen directamente en el comportamiento de los Estados. Es por ello que la homogeneidad, la afinidad o al menos el reconocimiento cultural mutuo entre las partes reducen los obstáculos para la consolidación de un proceso de integración (Amicci, 2012).

Como vimos, esta corriente se ocupa de la construcción y transformación de las identidades, y además incorpora al análisis la participación de actores no-centrales y sociales la construcción de instituciones informales, y nuevas agendas no necesariamente económicas o securitarias (Botto, 2017). Viales Hurtado (2017) afirma que “los procesos de integración regional son construcciones sociales (...) que tienen lugar en contextos espaciales y temporales diferenciados” (p. 75). Los procesos de integración dan lugar a la elaboración discursiva y simbólica respecto al territorio que contienen, que se puede observar a través de los mensajes de agentes individuales implicados en el proceso (Viales Hurtado, 2017).

Por su parte, Murillo Zamora (2004) señala que “la integración regional no es solo resultado de una decisión de agentes colectivos –Estados– para coordinar ciertas acciones, en una región, sino que es el producto de la construcción de una identidad supraestatal” y de “la interacción entre agentes y entre estos y la estructura regional, internacional y global” (p. 2). La integración regional es un “proceso de construcción gradual de un nuevo agente que expresa su identidad y procura alcanzar sus intereses en una dimensión espacial específica y, por lo tanto, distinta de sus participantes” (Murillo Zamora, 2004, p. 18). Se trata de un proceso eminentemente voluntario (Malamud, 2011; Caballero, 2014), no lineal sino dinámico, y sujeto a redefiniciones, retrocesos y conflictos entre los agentes (Murillo Zamora, 2004). En otras palabras, “la decisión de integrarse se genera a partir de los intereses e identidades creadas y reacomodadas en la propia trayectoria de interacción social” (Amicci, 2012, p. 111). El carácter volitivo de un proceso identitario de estas características “concebirá más importante la proyección de 'lo que queremos ser' que 'lo que ya somos’” (Caballero, 2014, p. 855).

En dicho proceso, puede tener lugar “la invención de símbolos que representan una identidad común (que) pueden tornar más probable la integración, pero no son su equivalente” (Malamud y Schmitter, 2006, en Malamud, 2011, p. 220). Con el énfasis puesto en la construcción de una conciencia regional, se puede afirmar que el conocimiento compartido facilita la aparición y consolidación de estos nuevos agentes distintos de los Estados individuales. La construcción simbólica de una comunidad imaginada a escala regional conlleva una diferenciación cualitativa entre la mera continuidad geográfica y la emergencia de una identidad común, cuya base está constituida por factores históricos, culturales, geográficos, políticos y económicos. Los acuerdos de

integración regional, sobre estas bases, dan lugar a la creación de instituciones regionales que pueden contribuir a profundizar y ampliar la integración (Murillo Zamora, 2004).

En esta sintonía, Emanuel Adler (1997) propone explicar la aparición de comunidades regionales o comunidades-región. Si bien las “comunidades imaginadas” a nivel nacional no desaparecen ni parecen estar en vías de hacerlo, los cambios advenidos tras el fin de la Guerra Fría ejercen presión sobre los Estados-nación, causando que las personas imaginen nuevas comunidades. Así, Adler (1997) afirma que “*growing numbers of people have begun imagining that they share their destiny with people of other nations who share their values and expectations of proper behaviour in domestic and international political affairs*” (p. 250).

Más allá de la creación de comunidades estatales, cuyas fronteras separan un “nosotros” de un “ellos”, las lealtades de los ciudadanos pueden sufrir alteraciones a causa de los contactos internacionales. Las comunidades regionales transnacionales, y las regiones en sí mismas, son construcciones sociales que los ciudadanos, las élites y las instituciones locales, nacionales, transnacionales e internacionales contribuyen a constituir (Adler, 1997). Adler (1997) define a las comunidades-región como “*regional systems of meanings, and are not limited to a specific geographic place (...) They are made up of people whose common identities and interests are constituted by shared understandings and normative principles other than territorial sovereignty*” (p. 253). Además del elemento espacial que poseen las comunidades-región, existe también un componente cognitivo que da lugar a los intereses, percepciones, identidades y prácticas de sus miembros (Adler, 1997).

En vista de lo señalado, Adler (1997) incorpora el concepto de “región cognitiva”. En estas zonas, se construye un imaginario social en el que las fronteras llegan hasta donde llegan los entendimientos compartidos y las identidades comunes. A medida que la región se integre más estrechamente por sobre las fronteras, las personas asumirán rasgos de su identidad al nivel de la comunidad regional, al mismo tiempo que responden a su identidad como habitantes del Estado-nación (Adler, 1997).

Al nivel de los individuos, la identificación con un “nosotros” integrador equivale a la consolidación de una ciudadanía regional que puje por la profundización del proceso. La clave de esa identificación radica en el aprovechamiento de las dinámicas de socialización que se dan a través de las fronteras, como las industrias culturales, el turismo y los intercambios educativos, entre otros (Amicci, 2012). Adler (1997) destaca que cuando las instituciones regionales llevan a cabo acciones relativas a la consolidación de la comunidad regional, a través de la identificación colectiva de los agentes, “*what matters most is not the short range success of the project, but the*

construction of a foundation for community practices and behaviour” (p. 271). Los agentes, sean estos los Estados o los individuos que los componen, y la estructuras, que son las instituciones de la comunidad regional, se construyen mutuamente aunque se reserven cierta independencia mutua. A su vez, las instituciones regionales no equivalen a la región cognitiva o comunidad regional, pero contribuyen a y son resultado de la construcción de la misma (Adler, 1997).

Cabe destacar, por último, que en la construcción social de regiones cognitivas o comunidades-región el poder ocupa un lugar relevante. No se trata, sin embargo, del poder en términos realistas, medido exclusivamente en razón de capacidades materiales. Se trata más bien de un poder entendido como *“the authority to determine the shared meanings that embody the identities interests and practices of the states”* (Adler, 1997, p. 261). En la perspectiva constructivista, el poder guarda una estrecha relación con el conocimiento, en tanto este último sirve a la creación y reproducción de órdenes sociales. Las organizaciones internacionales, por su parte, también son instancias de poder *“because they can be sites of identity and interest formation, and because states and sometimes individuals and other social actors can draw on their material and symbolic resources”* (Adler, 1997, p. 261).

La elección de la corriente teórica aquí presentada se basa en su atención a los factores ideacionales, sociales y culturales en las relaciones entre actores del sistema internacional y, en última instancia, en la integración regional. Este enfoque sostiene que en la integración regional como fenómeno opera una construcción social que conduce a “la sensación fundada y duradera de pertenencia a una comunidad con responsabilidades comunes y confianza compartida” (Caballero, 2011, p. 29).

Aunque entendemos que se trata de un fenómeno complejo y multifacético y que “ninguna teoría por sí misma será capaz de explicar las dinámicas de la integración regional ni predecir sus consecuencias” (Caballero, 2011, p. 22), esta perspectiva es útil frente a la porción de la realidad que queremos analizar. También es pertinente en virtud del recorte temporal que proponemos para abordar este aspecto del proceso de integración conocido como Mercosur. Con la proclamación del “Consenso de Buenos Aires” en 2003 (formulado por los presidentes de Argentina, Néstor Kirchner, y Luiz Inácio Lula da Silva, de Brasil) como hito destacado, se abre en el bloque regional una etapa de compromiso declarado del bloque con la identidad socio-cultural (Caballero, 2014). Detallaremos las características de este período del Mercosur con más profundidad en un apartado correspondiente, más adelante.

Capítulo I

Identidad y patrimonio cultural en el contexto latinoamericano

*O rio Taquari estava tão triste
porque a gaivota um dia partiu,
deixando a saudade no meu coração
se foi para bem longe, nem se despediu*
-“A volta da gaivota” (Romeu Ribeiro y Dino Rocha)

1. 1. Identidad y cultura: nociones problemáticas en tiempos globales

Como vimos en nuestro marco teórico, en la teoría constructivista la identidad es una construcción que resulta de la interacción entre agentes (Wendt, 1992). Ahora bien, en virtud de que nuestro objeto de estudio tiene que ver específicamente con una manifestación cultural, creemos necesario problematizar la idea de identidad cultural. Para hacerlo, debemos clarificar qué entendemos por “cultura”. Escobar (2007) la define de la siguiente manera:

Entendida como conjunto de bienes y haceres simbólicos, la cultura incluye las redes de sentido que levantan las sociedades para autocomprenderse y legitimarse; las formas por las cuales las comunidades se reconocen y se diferencian; los acervos patrimoniales, las figuras y los discursos colectivos, y los estilos de vida a través de los cuales el cuerpo social se imagina, recuerda y proyecta (p. 265).

Podemos complementar esta definición con otras que den cuenta del carácter de construcción intersubjetiva de la cultura. Según Donnelly (2007) la cultura se trata de un “*repertoire of deeply contested symbols, practices and meanings over and with which members of a society constantly struggle*” (p. 296). En una venia similar, Londoño propone “un concepto de cultura surcado por el conflicto y por la lucha entre lo diferentes significados y valores otorgados a las tradiciones y prácticas de una comunidad particular” (Londoño, 2010, p. 7). Se destaca en estos planteo la perspectiva de la cultura como objeto de pujas de poder en un espacio simbólico. Recordemos que en términos que Adler (1997) el poder es la autoridad para imponer los significados simbólicos que se erigen como comunes en un contexto social determinado.

Para Manuel Castells (1999) el concepto de identidad consiste en el “proceso por el cual los actores sociales construyen el sentido de su acción atendiendo a un atributo cultural (o conjunto articulado de atributos culturales) al que se da prioridad sobre otras fuentes posibles” (p. 4). A su

vez, reconoce que un individuo o un colectivo pueden hallarse atravesados por varias identidades, pero esta “cohabitación” siempre implica algún grado de tensión (Castells, 1999). Podemos definir la identidad cultural como un “conjunto de elementos culturales, sociales y políticos que se forman a lo largo del tiempo como consecuencia de múltiples eventos de carácter históricos, políticos y sociales, y que determinan ciertas disposiciones y modos de comportamiento de un grupo específico” (Arellano, 2019, p. 38). Según Molano (2007) “el concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales como costumbres, valores y creencias” (p. 73).

En tanto construcción social, la cultura es un elemento dinámico en los grupos humanos, susceptible de experimentar cambios de acuerdo a las interacciones entre agentes que sostienen sus puntos de vista, no necesariamente coincidentes respecto a los valores, normas y prácticas del colectivo. El carácter de la cultura y las identificaciones es inestable y provisional, y su realización depende más de cómo son articuladas de forma contingente que de algún tipo de esencia inmutable (Molano, 2007; Vitale, 2002). Para Olivera (2016) la identidad se construye desde el presente, y aunque “habitualmente se emplea la fórmula de que a la identidad hay que conservarla y defenderla, por lo general se olvida que, en tanto hecho cultural vivo, también hay que construirla” (p. 10) en un marco en el que las instituciones públicas de distintas escalas, con sus recursos materiales y simbólicos, ocupan un rol protagonista. La identidad cultural se trata entonces de un concepto relacional, una construcción social “dependiente de contextos y contingencias y sujeta a operaciones articuladoras distintas” (Escobar, 2006, p. 65).

Esas relaciones se dan en varias escalas, desde lo local a lo nacional, lo regional y crecientemente lo internacional en el contexto de la globalización. Para Escobar (2006) la cuestión de la(s) identidad(es) cultural(es) experimenta la influencia de las crecientes dinámicas globales, que para García Canclini (1999) tienen un efecto potencialmente homogeneizador. A su paso, las industrias culturales globales destruyen a los productores culturales menos eficientes en términos del mercado mundial, o los encapsulan en las tradiciones locales y los llevan a estilizarse folclóricamente para incorporarlos como productos en el mercado cultural global (García Canclini, 1999).

Frente a la identidad y la cultura, la globalización y el retraimiento del Estado-nación (como fuente de sentido identitario) revisten un carácter crítico. Tanto la pregunta por la identidad en RRII como la influencia de la cultura y sus manifestaciones en ella se hacen especialmente relevantes en escenarios de crisis (Busso y Pignatta, 2008; Escobar, 2006; Castells, 1999; Arellano, 2019). Castells (1999) afirma que en el marco del fenómeno globalizador y la consiguiente crisis del

Estado-nación, nuevas identidades emergen con fuerza en este contexto de tensión. En sus palabras, “la superación de las identidades, que era el gran proyecto histórico del racionalismo, ha sido superado por el renovado poder de la identidad”, a lo que agrega que “este desarrollo es consecuencia de la globalización y de la crisis de las instituciones del Estado-nación y de la sociedad civil constituida en torno al Estado” (Castells, 1999, p. 5). En términos de Escobar (2007) asistimos en la actualidad a un “giro identitario” en el que la idea de identidad deja de anclarse a sustancias fijas, como las fronteras del Estado-nación, para “apoyarse en puestos provisorios y proyectos circunstanciales: ya no designa una esencia, sino circunstancias contingentes, construcciones históricas” (p. 264).

1. 2. El abordaje de la identidad cultural en América Latina

Consideramos que el escenario latinoamericano en conjunto, pese a la diversidad cultural presente en su seno (Escobar, 2006), demuestra ciertos rasgos comunes a lo largo de la región en lo que hace a la construcción de identidades culturales. Así, en la realidad latinoamericana, Arellano (2019) identifica varios elementos comunes que incluyen la historia precolombina, la conquista, la independencia, la formación del Estado en el siglo XIX y los períodos dictatoriales del siglo XX.

Arellano (2019) señala que entre la segunda mitad de siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en los países latinoamericanos se desarrolló una configuración institucional orientada a la réplica de las expresiones artísticas europeas. La configuración de este aparato hegemónico implicó el desprecio e intento de eliminación de las manifestaciones folclóricas y populares (Arellano, 2019). La oposición entre alta cultura y cultura popular es especialmente relevante en América Latina, donde la absorción de prácticas culturales de los centros de poder colonial dejó un legado de “autodesprecio, vergüenza cultural, denegación de lo propio e imitación de patrones ajenos” (Cesarios, 2007, p. 32). Torres (1988), por su parte, opina que existe una “actitud colonial” de fascinación por la metrópoli y sus productos que convive en América Latina con un desinterés por lo propio y con la ignorancia mutua en materia musical entre los países de la región, afirmación esta última que comparte Olivera (2016).

La globalización reedita, según Olivera (2016), esa influencia cultural de la metrópoli incluso cuando algunos productos periféricos “seleccionados” entran a la escena mundial, ya que esa selección se daría de acuerdo a los parámetros hegemónicos. La preocupación por la identidad en el ámbito cultural y artístico cobra relevancia frente a la ola homogeneizadora de la actual etapa del capitalismo mundial y “la cultura en general se convierte en un espacio estratégico” (Olivera, 2016,

p. 2).

Una referencia frecuente en los estudios culturales latinoamericanos es el presupuesto de que la cultura en la región se funda en el encuentro de distintas vertientes culturales, que se sintetizan en una corriente “europea”, una corriente “indígena” y una corriente “africana” (Escobar, 2006). Los conceptos utilizados para dar cuenta de este supuesto incluyen el de “hibridez” (Cáceres, 2001), “mestizaje” (Torres, 1988; Aharonián, 1994) y “sincretismo” (Bernal-Meza, 2016; Arellano, 2019). Sin embargo, y sin ahondar en los pormenores de cada conceptualización, entendemos que esta propuesta explicativa del encuentro de tres vertientes y sus efectos en la cultura y sus manifestaciones en América Latina es problemática y requiere ser matizada (Olivera, 1992). Si bien Vergara, Estevez y Gundermann (2010) destacan la tesis del mestizaje cultural, también la objetan a raíz de la falta de reflexión sobre lo incompleto del proceso de mestizaje y sobre la falta de auto-reconocimiento de los portadores de dicha identidad en cuanto tales. Por otro lado, esta tesis fallaría al pensar una identidad latinoamericana homogénea, ya que la hipotética síntesis cultural no se produjo de la misma forma ni con la misma intensidad en todos los rincones de la región. Aharonián (1994), que sostiene la tesis del mestizaje, remarca que “la distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado de lo aportado por cada una de ellas” (p. 190).

Como vemos, en los debates referidos a la identidad cultural en América Latina se hacen presentes al menos tres cuestiones nodales. En primer lugar, se destaca la simultaneidad de ciertos procesos históricos que configurarían un punto de partida común para las culturas latinoamericanas. En segundo lugar, aparece la hegemonía de manifestaciones culturales impuestas como superiores a través de las instituciones creadas durante los procesos de formación estatal. Frente a esta “alta cultura” las expresiones populares habrían permanecido relegadas de las acciones oficiales de construcción identitaria, en un fenómeno de hegemonía y subordinación que se actualiza en el contexto global. En tercer lugar, sobresale la referencia al encuentro de corrientes culturales que encuentran en la región un espacio de mestizaje, con distintos matices a lo largo y ancho del continente, dando lugar a formas culturales particulares.

En el abordaje de temas culturales e identitarios se corre el riesgo de incurrir en reflexiones teñidas por preconcepciones que entorpecen el análisis. Para Vergara *et al.* (2010), las preconcepciones y prejuicios que se reproducen con mayor frecuencia en los estudios sobre identidad cultural son cinco. Se trata de:

la concepción esencialista de las identidades; la idea de que éstas provienen sólo del pasado; que corresponden exclusivamente a las auto-representaciones de sus portadores; que se sitúan

sólo en el nivel de la afectividad y sentimientos de los sujetos; y que son siempre el resultado de procesos espontáneos de formación (Vergara *et al.*, 2010, p. 75).

La crítica de los autores es afín a nuestro marco teórico: no hay “esencia” en la identidad de los agentes o sus prácticas, a pesar de los condicionantes concretos que influyen sobre las mismas. Se trata más bien de una continua construcción en la que influyen dinámicas de poder, que involucran a agentes y a estructuras como las instituciones culturales nacionales o el propio sistema global. Así, “se puede afirmar que en la construcción de identidades se articulan procesos espontáneos y conscientes, en los cuales los intelectuales orgánicos de los diferentes sectores, especialmente los dominantes, juegan un importante papel” (Vergara *et al.*, 2010, p. 77).

1. 3. Expresiones musicales en la cultura latinoamericana

La referencia al “mestizaje” como elemento nodal de la cultura latinoamericana se vuelve a hacer presente al abordar las manifestaciones musicales de la región. El compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián (1994) afirma que “la cultura americana en general y la música latinoamericana en particular (...) son el resultado de tres grandes vertientes: la indígena (...), la europea occidental (...) y la negra-africana (...)” (p. 190). A partir de estas afirmaciones, Aharonián (1994) apunta que existen, pese a la diversidad, factores comunes de identidad en la música latinoamericana. Así, “grandes corrientes culturales subterráneas determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad (...), en lo musical, factores como la antelación rítmica o la interacción entre lo binario y lo ternario” (Aharonián, 1994, p. 198), factores que, como veremos más adelante, hacen del *chamamé* un caso testigo.

Por otro lado, Arellano (2019) sostiene que las definiciones estéticas de las instituciones creadas en el continente en los procesos de formación del Estado que, como vimos anteriormente, sostenían como modelo artístico a seguir a la “alta cultura” europea, tuvieron efectos de largo plazo. Cáceres (2001), por ejemplo, destaca la proliferación de conservatorios musicales destinados a rescatar una música erudita de siglos atrás y producida en los grandes centros de poder mundial, sobre todo europeos. Esos efectos serían especialmente perjudiciales para el desarrollo de manifestaciones musicales folclóricas y populares, emparentadas a su vez con los estratos socio-económicos más desfavorecidos y los grupos racializados y marginados de la idea de nación impuesta por los grupos hegemónicos (Arellano, 2019).

En este contexto, Vitale (2002) afirma que la música popular latinoamericana y sus ritmos típicos están atravesados por el sentimiento de los sectores marginalizados del campo y la ciudad.

Para buena parte de la bibliografía que aborda el tema, la “subalternidad” de la música popular latinoamericana tiene, sin embargo, un peculiar potencial político e identitario. En alusión particular a la música popular de influencias folclóricas, Cáceres (2001) señala su legitimidad como punto de partida para proyectar una identidad musical, en razón de su carácter auténtico y local, pero que no debe caer en la cristalización y el esencialismo. Cesarios (2007), en referencia a la música popular, sostiene que “al escuchar la oralidad de los mensajes junto a las armonías construidas por los instrumentos musicales (...) la sociedad hace de ella una particularidad subjetivada, pues la relaciona con las convivencias del entorno y termina formando parte de la subjetividad colectiva” (p. 35).

Para Arellano (2019) la música popular latinoamericana ha demostrado, en casos específicos, una potencialidad política a través de la recuperación de ritmos, instrumentos y lenguas autóctonas, y letras con una visión crítica de la realidad. Es decir, una facultad de la música popular para desenmascarar formas de opresión estética, política, cultural, entre otras, y proyectar nuevas identidades.

Por último, destacamos que en el contexto de la globalización y las industrias culturales de trascendencia mundial, Olivera (2016) identifica una invasión de los productos gestados en las áreas de poder mundial que adquieren jerarquía y masividad por sobre el “Espacio Sonoro” latinoamericano. Esta última, es una construcción teórica que se refiere al conjunto de la música, el habla y los sonidos del ambiente con los que las sociedades latinoamericanas conviven, y es un espacio en el cual “se juega la batalla por la identidad” (Olivera, 2016, p. 22).

1. 4. La patrimonialización como parte de la construcción identitaria

Entre los procesos conscientes que se pueden mencionar como parte de una construcción identitaria, surge la patrimonialización de manifestaciones culturales concretas. Según Molano (2007) el supuesto que subyace a la patrimonialización es que la identidad puede expresarse con mayor intensidad a través de ciertas manifestaciones por encima de otras. Estas manifestaciones, que tienen la particular característica de ser seleccionadas por la comunidad como símbolos más representativos de la identidad -aunque la existencia de dichas prácticas sea independiente y anterior a su reconocimiento y valoración-, son lo que la autora entiende por patrimonio cultural (Molano, 2007).

Gilberto Giménez (2005), por su parte, define al patrimonio cultural como un “sector del conjunto de bienes culturales” existentes en un colectivo, siendo éste separado del resto y

“presentándolo como simbolizador por excelencia de la totalidad de su cultura, y en última instancia, de su identidad” (p. 178). A la patrimonialización la define como un proceso que responde a “una demanda social de memoria en búsqueda de los orígenes y de la continuidad en el tiempo” (Giménez, 2005, p. 179) del patrimonio, estrechamente ligado a la memoria colectiva y a la construcción identitaria. Entre las funciones de este proceso se encuentra la alimentación de identidades de grupos sociales en diferentes escalas, y puede desembocar en la generación de valor económico, al devenir los bienes patrimoniales en objetos de consumo o turismo (Giménez, 2005).

El reconocimiento explícito de estas expresiones como representantes del grupo implica una selección respecto a otras manifestaciones, con impactos considerables en tanto el patrimonio cultural es una vía de potenciación de las identidades culturales (Massó, 2006). Si bien “el patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica” (García Canclini, 1993, p. 58), las actividades de selección, preservación y difusión de ese patrimonio pueden ocultar o simular fracturas existentes en la sociedad contemporánea, de clase, género, o etnia. Todo ello bajo el amparo del prestigio histórico de un patrimonio presentado como neutral, cuando en realidad los bienes culturales son también objeto de jerarquizaciones, cambios de valoración y sentido (García Canclini, 1993).

Conti (2017) concluye en que la selección del patrimonio a conservar y los valores que se le asignan son una “invención”, en la medida en que emergen como terreno de disputa social y cultural entre grupos hegemónicos y subalternos. El resultado de la disputa, siempre dinámica y cambiante, es un proyecto cultural según el cual se delimitan las percepciones y los valores asociados al patrimonio, y se selecciona cual será el conjunto de objetos entendidos como patrimonio (Conti, 2017).

Conti (2009) resalta que son los enfoques más contemporáneos sobre el patrimonio cultural los que hacen hincapié en la idea de construcción social del patrimonio. La asignación de valor como patrimonio cultural a elementos materiales o inmateriales es un “proceso cultural por el que la comunidad, guiada por grupos hegemónicos que incluyen al poder político, eruditos e intelectuales, lee en ellos su propia historia y define a través de ello su identidad” (Conti, 2009, p. 4). Por su parte Villaseñor y Zolla (2012) señalan que la patrimonialización “conlleva la valorización y jerarquización de determinadas obras y expresiones a expensas de otras (...), centra la atención y dirige recursos hacia una selección de manifestaciones, necesariamente excluyendo y privando de recursos a otras” (p. 93). Además, dicho proceso “con frecuencia resulta en la folclorización, mercantilización y alteración del sentido sociocultural de dichas prácticas debido a que la autoridad de las proclamaciones sigue recayendo en los actores institucionales” (Villaseñor y Zolla, 2012, p.

Reconociendo este debate en torno a las dinámicas de poder implícitas en los procesos de patrimonialización, destacamos que el patrimonio tanto tangible como intangible es una parcela de la cultura que ejerce funciones simbólicas, identitarias y de cohesión política y social. Para Arizpe (2006), el patrimonio cultural es “la piedra de toque de toda construcción de identidades y sociedades” (p. 14). No obstante, hay que reconocer el hecho de que no toda manifestación cultural es patrimonio, ni que patrimonio equivale a cultura, ya que “los bienes patrimoniales son tales en tanto significan para el colectivo, constituyen la imagen simbólica a través de la cual se refleja la sociedad” (Jiménez de Madariaga, 2002, p. 104). El patrimonio cultural tiene esta injerencia en la construcción de identidades independientemente de la inclusión en listas nacionales, regionales o globales, como la de la *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura* (UNESCO, por sus siglas en inglés). La selección que implica el patrimonio puede llevarse a cabo en el marco de un proceso espontáneo ajeno a los canales de reconocimiento oficiales. Sobre todo en el ámbito del PCI, el rol de la comunidad es crucial, ya que como afirma Mendoza Mejía (2018) “el patrimonio cultural se puede definir como los bienes o expresiones, producto de prácticas culturales, que cuentan con valores y significados reconocidos por una comunidad” (p. 74).

El mismo autor nos ofrece una definición de patrimonialización, que en sus términos “puede ser entendida como el proceso de construcción de significado y sentido de los elementos culturales, a través de la asignación de valores, que los agentes culturales hacen con ciertas finalidades” (Mendoza Mejía, 2018, p. 77). Este proceso incluiría tres etapas, empezando por una “patrimonialización primaria”, en la que son los agentes portadores de la cultura que de forma espontánea mantienen y transmiten el bien cultural en cuestión. A continuación, una “patrimonialización institucional”, en la que son justamente las instancias de gobierno local, regional o nacional quienes, a través de los dispositivos a su alcance, reconocen, dan visibilidad y propician la difusión de elementos culturales. Por último, se encuentra una “patrimonialización global”, que implica la adecuación del patrimonio cultural a los criterios establecidos por la normativa internacional, léase las Convenciones de la UNESCO, para que los bienes culturales pasen a formar parte de la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (Mendoza Mejía, 2018).

Mendoza Mejía (2018) trae a colación un concepto interesante, que es el de “patrimonialización en red”, fenómeno en el cual diversos actores de distintos niveles confluyen en el proceso, en un “sistema organizado en redes, nodos y flujos (...) donde lo que fluye son valores, intereses y significados que conectan o desconectan actores” (p. 77). En esta red -que se re-

configura constantemente, cambiando las relaciones entre agentes de escala global (como la UNESCO), regional (como el Mercosur), nacional y local, así como los contactos entre estos y los portadores de cultura, las asociaciones civiles y los grupos empresariales- se llevaría adelante el proceso de patrimonialización. En palabras de Jiménez de Madariaga (2002) “junto a la espontaneidad de los elementos patrimoniales que surgen por la propia dinámica cultural de selección, es cada vez más apreciable la intervención dirigida de ciertos sectores y agentes sociales” (p. 104), apoyando el supuesto de la participación de actores de diversos niveles en el proceso.

1. 5. El patrimonio cultural en la UNESCO

Como observamos en el subtítulo anterior, la reivindicación de manifestaciones culturales materiales e inmateriales como patrimonio de una sociedad es una práctica de larga data (Conti, 2017). Sin embargo, en las últimas décadas el debate al respecto cobró relevancia a través de la UNESCO y sus convenciones (Arizpe, 2006).

En 1972 esta organización oficializó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. En este documento los Estados firmantes declararon su interés en promover medidas que prevengan el deterioro de bienes tangibles que por su “excepcionalidad” revestirían el carácter de patrimonio mundial. Entre los considerandos de la Convención se señala que “ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera” (UNESCO, 1972, párr. 7). Los objetos pasibles de recibir esta etiqueta serían, por un lado, bienes culturales constituidos por monumentos, conjuntos arquitectónicos y sitios arqueológicos creados por el ser humano, y bienes naturales que incluirían monumentos y zonas naturales o formaciones geológicas. En su artículo 4, la Convención señala que cada Estado parte “reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio, le incumbe primordialmente” (UNESCO, 1972) aunque dichas políticas pueden y deben ser objeto de cooperación internacional. Entre las decisiones tomadas en la Convención de 1972, se destaca la creación de una “Lista del Patrimonio Mundial” que incluiría aquellos bienes culturales o naturales que por su “valor universal excepcional” ameriten ser objeto de protección internacional, tal como indica el artículo 11 del documento.

Este hito en el tratamiento del patrimonio cultural a nivel internacional, pese a su vigencia, es objeto de sendas críticas que dieron lugar a nuevos desarrollos en el seno de la UNESCO. Así, surgió en el año 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. La

definición de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la UNESCO, expresada en esta Convención, versa de la siguiente forma:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003, art. 2, inc. 1).

Quedarían incluidos en la definición, pasibles de ser incorporados a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (PCIH) de la UNESCO, “las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003, art. 2, inc. 2). La innovación representada por este documento implica un complemento a la noción de patrimonio cultural existente y un intento por subsanar sus falencias (Arizpe, 2006).

Como destaca la antropóloga mexicana Lourdes Arizpe (2006), la Lista del Patrimonio Mundial previamente establecida daba mayor importancia “al patrimonio antiguo, monumental, eclesiástico y masculino, dejando a un lado el moderno, vernacular, laico y de las mujeres” (p. 22). Adicionalmente, la Convención de 2003 cuestionó los conceptos de “tradición” y “folclore” asociados al patrimonio cultural. Según Arizpe (2006), los mismos contribuían a desconocer la naturaleza contemporánea del patrimonio vivo y a negar la capacidad creativa de los portadores de la cultura, cristalizando las manifestaciones culturales como objetos del pasado.

La expresión de “portadores de cultura” en la Convención hace referencia “a aquellos miembros de una comunidad que de manera activa reproducen, transmiten, transforman, crean y forman cultura” (Villaseñor y Zolla, 2012, p. 78) y que deberían ser reconocidos como los principales interesados en el proceso de patrimonialización de una práctica cultural. De hecho, la definición del PCI es innovadora en la medida en que reconoce “el papel de los agentes sociales en el reconocimiento del patrimonio, en que la dimensión no es sólo histórica sino también evolutiva (...) y que su función es identitaria para los agentes sociales” (Bortolotto, 2014, p. 6). Con la Convención de 2003 y la atención a la intangibilidad del patrimonio cultural, el centro de atención pasa de los expertos internacionales, facultados para determinar el “valor universal excepcional” de

bienes materiales, a las comunidades, grupos e individuos. El patrimonio inmaterial no se trataría apenas de un elemento sobresaliente a ser preservado en nombre de la “humanidad”, sino que implica valorar a las comunidades y sus prácticas (Bigenho, Stobart y Mújica, 2018).

La nueva perspectiva se expresa también en el llamado de la UNESCO a “salvaguardar” las prácticas culturales en lugar de “protegerlas”, reconociendo así la naturaleza dinámica de las expresiones inmateriales por oposición a la fijeza del patrimonio material. La idea de salvaguardia implica la toma de medidas sociales, políticas y económicas que permitan a los grupos involucrados sostener la realización de dichas prácticas, en defensa de la “viabilidad” del PCI (Bortolotto, 2014). En sintonía, Marcos (2010) entiende que a incorporación del PCI como categoría reconoce la relevancia de salvaguardar la transmisión del conocimiento, en lugar de solamente conservar objetos inertes.

Sin embargo, la valoración positiva de la Convención de 2003 en la literatura especializada coexiste con ciertos cuestionamientos. Por un lado, para Villaseñor y Zolla (2012) las novedades introducidas no terminan de erradicar los vicios de las nociones tradicionales. Esos vicios son “la visión esencialista del patrimonio, la apropiación material y simbólica de este por los grupos hegemónicos, el énfasis en lo grandioso y espectacular, y la búsqueda por la conservación de la autenticidad” (Villaseñor y Zolla, 2012, p. 75).

Es especialmente cuestionado el recurso a la elaboración de listas que, más allá de su representatividad, evidencian sobre todo la capacidad de los actores institucionales nacionales o internacionales de seleccionar manifestaciones según su espectacularidad o su conveniencia económica y política (Villaseñor y Zolla, 2012). Bortolotto (2014) también expresa una voz crítica sobre la vigencia de las listas de patrimonio, ahora aplicadas al PCI, señalando que se trata de un “dispositivo objetivador”, arbitrario, tecnocrático y excluyente. Para Marcos (2010), al contrario, “la lista de PCI no establece jerarquías (...), lo que hay que crear son las condiciones sociales y económicas su viabilidad y su transmisión dentro de las comunidades y los grupos sociales” (p. 7).

Por otro lado, subsisten dudas sobre el protagonismo de las comunidades en la identificación y salvaguardia del PCI. En palabras de Bortolotto (2014) “las comunidades no son nunca grupos homogéneos y consensuados sino más bien sistemas sociales complejos y conflictivos atravesados por intereses específicos y sujetos a una distribución de poder que no siempre es democrática” (p. 15). Por lo mismo, la función identitaria del patrimonio, en su versión material o inmaterial, no está exenta de una faceta conflictiva (Bortolotto, 2014).

Para finalizar este apartado, cabe señalar que, específicamente en relación a las expresiones musicales, Bigenho *et al.* (2018) mantienen un punto de vista crítico. En sus palabras, “con

frecuencia la música se convierte en patrimonio, no como algo aislado, sino como parte de eventos festivo o rituales, los cuales suelen incluir bailes y personajes ataviados con trajes vistosos” (Bigenho *et al.*, 2018, p. 7). Para los autores, en la inscripción de elementos musicales en la lista sigue primando lo visual por encima de lo sonoro. La búsqueda de apariencia de autenticidad étnica y la posible conversión de la práctica en espectáculo y objeto de turismo, esto es, mercantilizarla, son riesgos de la patrimonialización de expresiones musicales (Bigenho *et al.*, 2018).

Por último, destacamos que los documentos de UNESCO reconocen la posibilidad de identificar y conservar o salvaguardar el “patrimonio transnacional”. De esta forma, las “Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial” subrayan que “se puede proponer la inscripción de un bien situado: a) en el territorio de un único Estado Parte o, b) en el territorio de los Estados Partes interesados que comparten frontera” (UNESCO, 2008, art. 134) y en este último caso se trataría de un bien transfronterizo o transnacional. También existe la posibilidad de registrar “bienes en serie”, que contiene elementos materiales pertenecientes a: “a) el mismo grupo histórico-cultural; b) el mismo tipo de bien característico de una zona geográfica; c) la misma formación geológica, geomorfológica, la misma provincia biogeográfica, o el mismo tipo de ecosistema” (UNESCO, 2008, art. 137), y pueden pertenecer a uno o varios Estados (art. 138). Por su parte, los “Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003” hace referencia a las manifestaciones pertenecientes a más de un Estado en los siguientes términos: “La cooperación bilateral, multilateral, regional o internacional se lleva a cabo para aplicar medidas de salvaguardia de elementos específicos del PCI, en especial aquellos que (...) se encuentren en territorios de más de un Estado y que sean elementos transfronterizos” (UNESCO, 2020, p. 167).

Dos Santos y Albernaz (2018) lamentan que existan pocas producciones académicas al respecto de los bienes de naturaleza transnacional, y que las mismas se limiten al estudio de casos de patrimonio natural. Las autoras ofrecen la siguiente definición de patrimonio cultural transnacional:

representa vestigios de bienes o de modos de vida colectiva que existen o existían en las fronteras geopolíticas de los Estados nacionales. Es representativo de una construcción social en la que se acentúan las interdependencias recíprocas entre los Estados y la vida en común de sus poblaciones entre sí (Dos Santos y Albernaz, 2018, p. 257).

Esta es una definición útil para observar y reflexionar, como veremos más adelante, sobre los bienes reconocidos como PCM, ya que todos ellos son de carácter compartido por dos o más Estados, ya sea por responder a las dinámicas fronterizas entre ellos o por estar presentes en el

territorio de más de un país. Esta noción guarda una relación estrecha con la idea de patrimonialización en red, ya que implica una relación en constante reconfiguración entre actores de distintos niveles, tanto de la esfera oficial como no-oficial, que pueden pertenecer a Estados diversos. Tal como señala Ortega Morales (2018), desde la UNESCO se proyecta una “nueva mirada a las sociedades viene siendo forjada para comprender zonas de coincidencia, de fuerte integración, de influencias, etc., que dibujan cartografías diferentes a las delimitadas por las fronteras geopolíticas de los Estados nacionales” (p. 77).

1. 6. Identidad, patrimonio e integración regional ¿una relación posible?

Molano (2007) cuestiona que en Latinoamérica las instituciones dedicadas al patrimonio cultural sean exclusivamente nacionales. En el mejor de los casos los esfuerzos regionales de salvaguardia se hallan dispersos entre varias entidades, entre las que se destaca el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en América Latina (CRESPIAL), dependiente de la propia UNESCO y con sede en Cuzco, Perú, desde el año 2006 (Molano, 2007). Esta entidad tiene como objetivo promover acciones de salvaguardia del PCI, a través de la gestión de redes institucionales que cooperan para viabilizar la identificación, el registro, la protección y la divulgación del PCI incluido o no en la Lista Representativa de la UNESCO, en el espacio latinoamericano (Arroyo González, 2012). Vale remarcar que cuando Molano (2007) señaló esta deficiencia, no se había concretado oficialmente en el Mercosur una categoría de patrimonio cultural de la región, sobre la que discurriremos en el siguiente capítulo.

La declaración de un elemento cultural como patrimonio de un colectivo puede “probar (según una perspectiva esencialista) o producir (según una perspectiva constructivista) un vínculo comunitario por el hecho de que una práctica cultural otorgue a un grupo un sentimiento de identidad y de continuidad” (Bortolotto, 2014, p. 14). Ahora bien, cabe preguntarse si esta afirmación puede aplicarse también a procesos de integración regional. Numerosos autores destacan el nexo entre la construcción de una identidad cultural (para la cual, como vimos según la bibliografía recuperada más arriba, el patrimonio cultural cumple una importante función) y la consolidación de proyectos regionales (Weinberg, 2016; Sommer, 2014; Altmann Borbón, 2016; Bernal-Meza, 2016; Álvarez, 2016; Garretón, 2008; Londoño, 2010; Gortaire Morejón, 2016; Radl, 2000; Montalvo Vásquez, 2011). La misma literatura asume que integración y cultura son conceptos difíciles de asir y de hacer dialogar, pero para Liliana Weinberg (2016) “poner ambos términos en relación permite escapar de las tentaciones esencialistas, de los reduccionismos y fatalismos de todo signo, para pensar lo americano como construcción y aún como auto-construcción abierta y

creativa” (p. 12).

En distintas experiencias de integración, los actores políticos toman nota del espacio que la identidad gana en el debate sobre la integración regional, e intentan transmitir un mensaje legitimador de los procesos integradores a la sociedad civil (Gortaire Morejón, 2016). El peligro que se corre es el de encarar lo que Alejandro Grimson (2007) llama un “proyecto intelectual de ingeniería identitaria supranacional” por medio de la declamación de una “hermandad” entre los pueblos y los intentos de “producir histórica, geográfica y culturalmente una legitimidad que sustentara el proyecto de integración” (p. 11). Pero el autor sostiene que las “identidades no se constituyen por declamación” y que “la diversidad no es una esencia, sino un proceso histórico” (Grimson, 2007, p. 11). Para Grimson (2007) a lo largo del siglo XX las sociedades latinoamericanas atravesaron procesos nacionales específicos, que configuraron un imaginario de experiencias compartidas al interior de las fronteras estatales.

La construcción de un bloque regional requiere una consideración desapasionada del punto de partida, que sería, según Grimson (2007), la diversidad y la tensión entre intereses e identidades nacionales. En términos de Caballero (2014) se trata de la tensión existente en las lealtades y el imaginario social latinoamericano entre el “regionalismo”, como ideal integracionista, y el “nacionalismo”, producto de los procesos de formación estatal y del culto a los símbolos patrios.

Contrariamente a la atención dedicada por la literatura, se puede identificar una crítica a procesos de integración concretos, en los que la dimensión cultural ha estado ausente en la creación de los arreglos y en la realización de políticas regionales. En todo caso, esta faceta cultural no ha sido una prioridad de los gobiernos, pese a la importancia que estos le asignan en el plano declarativo (Altmann Borbón, 2016). En palabras de Radl (2000), uno de los problemas de la integración en América Latina es el hecho de que “los compromisos de integración de la región han considerado a la cuestión cultural como un asunto marginal, y esto se refleja, en la práctica, en la falta de mecanismos y recursos económicos destinados a esta problemática” (p. 16). Para Radl (2000), si la integración regional en América Latina no ha alcanzado sus objetivos en materia de promoción del desarrollo integral de los países y sus sociedades, se debe al cuestionado déficit en la dimensión cultural.

Pese a esta deficiencia en lo que respecta a la cultura en la región, Sommer (2014) afirma que “los espacios culturales se han visto en los últimos años influenciados ante los nuevos procesos de integración regional y subregional existentes” (p. 160), y agrega que dicha influencia impacta tanto en las relaciones interestatales como en las dinámicas culturales domésticas de los países, en los que hay un aumento de la interacción de manifestaciones culturales diversas. La identidad como

producto cultural, dinámico y transformable, se convierte en un eje fundamental tanto en “la (re)construcción cultural” como “para (re)producir subjetividades como actores sociales en el marco integracionista presente” (País Andrade, 2015, p. 77). Para Londoño (2010), un rasgo común de los distintos proyectos es que “por lo simbólico, lo cultural y lo mediático también están pasando los procesos de integración, aquellos que no se inscriben ni en el terreno de lo económico ni en el de lo comercial” (p. 4). Frente a las modalidades actuales de integración latinoamericana, la cultura debe ser el elemento que articula las diferencias y las similitudes entre las sociedades nacionales, así como la historia común latinoamericana y las particularidades históricas de cada país (Londoño, 2010).

La creación de un “ser cultural común” no está exenta, en tanto construcción identitaria, de conflictos entre los agentes individuales que se involucran en ella. Frente a esto, el rol de los Estados consiste en identificar los rasgos culturales comunes e intensificar la interacción de manifestaciones culturales propias del espacio cultural del bloque regional. La literatura suele ser prescriptiva, en términos de la necesidad de que los gobiernos asuman como central la difusión de las manifestaciones culturales propias y de sus vecinos (Álvarez, 2016), pares en el proceso integrador, y fomenten instancias de intercambio cultural (Gortaire Morejón, 2016; Montalvo Vásquez, 2011). En los términos de Sommer (2014), existe una “necesidad de poner atención en la promoción de los espacios de expresión cultural que tiendan a una construcción de identidad regional común” (p. 164). Más adelante, el autor reafirma que “los procesos de integración cultural tienen como objetivo la promoción del conocimiento recíproco y el fortalecimiento de las manifestaciones artísticas, los valores, la idiosincrasia de los pueblos, atendiendo a la diversidad cultural de cada uno de ellos” (Sommer, 2014, p. 167).

Si la integración regional es un instrumento de desarrollo para nuestra región latinoamericana (Radl, 2000; Altmann Borbón, 2016), la armonización de las respectivas identidades nacionales y el reconocimiento de la unidad en la diversidad aparecen como un requisito crucial para el avance un proceso integrador. Para Montalvo Vásquez (2011) existe un “sentir latinoamericano” que se deja entrever en la historia, la economía, la política y las sociedades de la región. En tal contexto, una meta tendiente a la consolidación de la integración debería ser el fortalecimiento de una conciencia que apunte a profundizar esos rasgos comunes, y con ello incrementar las posibilidades de lograr otros objetivos económicos y políticos. Una tarea a realizar para avanzar en esa dimensión de la integración es asumir la historia latinoamericana “con sus luces y sombras”, cuyo legado se manifiesta en las sociedades contemporáneas a través del música, las artes, la literatura, la lengua y las tradiciones (Montalvo Vásquez, 2011). La integración cultural, en comparación con las

dimensiones política y económica “tiene metas más amplias pero también objetivos más difusos, porque persigue la generalización de una conciencia común de origen y destino en todas las capas de la sociedad” (Godoy, 1989, en Montalvo Vásquez, 2011, p. 97).

También Bernal-Meza (2016) identifica en la cultura un sustento para la integración, una abstracción que la posibilita, en la medida en que es algo que las sociedades tienen en común. Las culturas están sometidas actualmente por las lógicas totalizantes del mercado global, frente a las cuales la autonomía, la soberanía y la identidad se convierten en insumos clave para que las sociedades preserven su propia historia y sus tradiciones (Álvarez, 2016). Pese a estas reivindicaciones, las fuerzas de la globalización deterioran identidades nacionales a la vez que desafían o fragmentan los procesos identitarios supranacionales regionales (Garretón, 2008). Ante la globalización, como dato de la realidad que condiciona a la(s) cultura(s), es necesario que exista una voluntad colectiva, que implique tanto a las sociedades nacionales como a los gobiernos involucrados, orientada a la construcción de una identidad inclusiva para la integración (Bernal-Meza, 2016).

La pregunta por la faceta espacial de la integración y sus implicancias culturales es retomada por Garretón (2008). Para el sociólogo chileno existe sustento para un “espacio cultural latinoamericano” que debe permanecer en construcción, así como los distintos sub-espacios que lo conforman, ya sean el centroamericano, el andino o el del Cono Sur, por ejemplo. Un espacio cultural “incluye el componente simbólico, lo que llamamos la o las culturas, los espacios científicos-tecnológicos y educacionales y los intercambios entre los distintos miembros o componentes de ese espacio” (Garretón, 2008, p. 47).

Este “espacio cultural” se compone de distintos elementos: la identidad, el patrimonio, la educación, lo científico-tecnológico, y las industrias culturales. Respecto al primer componente Garretón (2008) señala que las identidades se encuentran en un proceso de transformación y redefinición en la era global, y que el desarrollo y protección de los elementos comunes nacionales y latinoamericanos exige “determinados intercambios, movilidades y experiencias orientados al desarrollo de vínculos entre los diversos grupos” (Garretón, 2008, p. 49). Sobre el patrimonio, Garretón (2008) señala que las líneas de lo monumental y de la memoria han sido objeto de políticas nacionales, pero que aún es necesario fortalecer una institucionalidad regional en la que se desarrollen aspectos comunes de patrimonio material e inmaterial. Todos los elementos del “espacio cultural” deberían ser objeto de la formulación de proyectos que involucren tanto a los gobiernos como a las sociedades, ya que “un espacio cultural se construye a través de sub-espacios, circuitos y flujos no siempre formales, pero también de acuerdos, convenios e instituciones” (Garretón, 2008,

p. 52).

En el escenario latinoamericano se pueden rescatar algunos antecedentes sobre el tratamiento de la cultura a nivel regional. Según Radl (2000) organismos de distinta naturaleza y alcance como la Organización de Estados Americanos, el Grupo de Río o el Banco Interamericano de Desarrollo ya hicieron pronta mención del papel de la cultura en el estrechamiento de relaciones en el hemisferio americano. Concretamente, y por auspicio de la UNESCO, se realizó en Bogotá en el año 1978 la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe. Además, México fue sede de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales en 1982, y en 1970 fue creado el Convenio Andrés Bello para la coordinación de esfuerzos tendientes al desarrollo de la región a través de la integración en el ámbito de la cultura.

En el seno de la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI) se aprobó en 1988 el Acuerdo de Alcance Parcial de Cooperación e Intercambio de Bienes en las Áreas Cultural, Educacional y Científica. En paralelo, el Grupo de Río emitió el Compromiso de Acapulco de 1987 y la Declaración de Uruguay de 1988, que afirmaban la intención de los gobiernos de la región de fortalecer sus vínculos en materia cultural. En línea con esta voluntad declarada, en 1989 se creó el Encuentro de Ministros de Cultura y Encargados de Políticas Culturales de América Latina y el Caribe, cuya primer reunión se celebró en Brasilia. En el seno de esta instancia surgieron documentos como la Carta de México Sobre la Unidad e Integración Cultural Latinoamericana y Caribeña, en 1990 (Radl, 2000). Actualmente, este foro se denomina Reunión de Ministros de Cultura de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC). Un último hito sobre la integración cultural de la región se encuentra en la Carta Cultural Iberoamericana, firmada en el marco de la XVI Cumbre Iberoamericana de 2006, en Montevideo, en el que se destaca el potencial creativo del espacio cultural regional (Weinberg, 2016).

Hemos repasado el estado de la cuestión en lo que respecta a la identidad cultural como aspecto de la integración regional en América Latina, y el rol que puede ocupar la patrimonialización de manifestaciones culturales en los escenarios de construcción identitaria. Con estas herramientas, que sirven como complemento del marco teórico constructivista que propusimos anteriormente, avanzaremos en el análisis de la dimensión cultural en el Mercosur. Eventualmente, discurriremos sobre nuestro objeto de estudio específico, la patrimonialización del *chamamé* en este espacio regional.

Si, como podemos inferir de los párrafos precedentes, el patrimonio cultural ocupa un lugar tan destacado en la identidad de una sociedad a distintas escalas, entre las que se incluyen las regiones latinoamericana en general y mercosureña en particular, nos preguntamos por qué son

escasos los estudios específicamente orientados a estos fenómenos. Hasta ahora, los representantes de estos trabajos que hemos podido rastrear son Molina (2019), Ribeiro, Nogueira y Machado (2018), Ribeiro y Melo (2018), Rodrigues (2018), Comparato (2016, 2017), Heiden (2017) y Dos Santos y Albernaz (2018). Entre ellos, solamente Molina (2019) analiza la aplicación de políticas regionales a manifestaciones inmateriales, que en su estudio son la payada y el tango. Otros autores, como Wilson (2019), abordan el tema del PCI en el Mercosur de forma general, sin profundizar en casos específicos. No hemos encontrado aportes académicos que aborden al *chamamé* como patrimonio regional y objeto de medidas del Mercosur, sino que solamente es mencionado en el marco de trabajos que apuntan de forma general al análisis del Mercosur Cultural.

Capítulo II

La dimensión cultural en el Mercosur

*Um novo chamamé
para mim e para você
eu vejo um mundo novo
um novo chamamé*

- “Um novo chamamé” (Gicela Méndez Ribeiro)

2. 1. Análisis y diagnósticos sobre la dimensión cultural en los primeros años del Mercosur

El Mercosur es un proceso de integración regional conformado por la República Argentina, la República Federativa de Brasil, la República de Paraguay y la República Oriental del Uruguay como miembros fundadores y actuales miembros plenos. Se trata del proyecto de constituir un bloque económico al nivel de un mercado común, es decir, un área geográfica que comprende el territorio de los países involucrados y en la que existiría libre circulación de bienes, servicios y factores productivos. A su vez, implica el establecimiento de un arancel externo común y una política comercial común respecto a terceros Estados, la coordinación de políticas macroeconómicas y sectoriales, y el compromiso de los socios a armonizar sus legislaciones domésticas en las facetas pertinentes al proceso integrador (Caballero, 2014).

En línea con nuestro marco teórico entendemos al Mercosur, proyecto de integración regional creado en 1991 mediante el Tratado de Asunción firmado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, como un proceso contingente. Es decir, en continua construcción y en ocasiones conflictivo, orientado por las voluntades políticas de los gobiernos pero también por la socialización y el aprendizaje de otros actores que defienden determinadas ideas respecto a la integración regional (Batista y Perrotta, 2018). Las ideas juegan un papel central en cada una de las etapas del proceso integrador, en el marco de la constitución recíproca de instituciones-ideas-políticas públicas (Colacrai, 2006). En términos de Caballero (2011), “la percepción de compartir un pasado vinculado, unos valores compartidos y, lo que es aún más importante, un futuro común, hacen que la apuesta por la integración regional tenga un sustrato subjetivo” (p. 36).

El académico Waldo Ansaldi (2001) sostiene que con la creación del Mercosur opera y continuará operando una “formidable transformación o redefinición de las identidades culturales de

los países miembros y, por extensión, la construcción de una nueva identidad subregional” (Ansaldi, 2001: 64). Aunque la dimensión cultural del proceso integrador no fue abordada inicialmente por el Mercosur y su Tratado constitutivo, la disputa de sentido entre un acuerdo meramente comercial y la construcción de un bloque multidimensional traía implícita la consideración de elementos culturales (De Sierra, 2001). La creación del bloque regional, según De Sierra (2001), implica una novedad irreversible en el imaginario social de los países miembros. Como sostiene Andacht (2001) “lo que surge como sentido común y compartido en esa instancia no es un dato menor o accidental de una sociedad, sino algo tan real y tangible como los bienes y servicios” que se comercian en el seno del Mercosur desde el Tratado de Asunción de 1991 (p. 311).

La realización de las primeras reuniones de ministros de Cultura demostró cierto grado de voluntad política para avanzar en la segunda posibilidad señalada por De Sierra (2001), desbordando los aspectos únicamente aduaneros, y planteando las primeras preocupaciones por la construcción de imaginarios y mentalidades regionales (Achúgar y Bustamante, 1996). En Brasilia, en octubre de 1992, la reunión del Grupo Mercado Común (GMC) propuso avanzar en la gestación de un proceso de consultas periódicas orientado a la coordinación e integración de políticas culturales. El objetivo a alcanzar era “*o conhecimento mútuo dos valores e atuações culturais dos Estados Parte, bem como empreendimentos conjuntos e atividades regionais no campo da cultura*” (Lessa, 2010, p. 52), según la Resolución N.º 34/92 del GMC.

Dicho documento creaba las Reuniones Especializadas de Cultura (REC), cuya primera edición tendría lugar recién en marzo de 1995 en Buenos Aires. En esa oportunidad se constituyeron siete comisiones técnicas: legislación; patrimonio; industrias culturales; red de información cultural; capacitación cultural; y negociaciones externas. En octubre de 1995 la reunión se realizó en Asunción, y fue el momento en que se decidió que las REC fueran sustituidas por la Reunión de Ministros de Cultura (RMC) como foro negociador de alto nivel, al amparo del Protocolo de Ouro Preto de 1994 y por Decisión N.º 02/95 del Consejo del Mercado Común (CMC) (Carámbula, 2011). En la primera RMC, realizada en la ciudad *gaúcha* de Canela en febrero de 1996, se aprobó el Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, que luego sería homologado en la reunión del CMC de Fortaleza, por Decisión N.º 11/96 de dicho órgano. Este es el momento en el que se concreta la existencia de un Mercosur Cultural (Viva, 2011). Este último término, en palabras de Escobar (2007), se refería “confusa y precariamente al fomento de ciertas actividades, como la libre circulación de bienes simbólicos, las industrias culturales, la conservación del patrimonio y el turismo cultural” (p. 257).

La firma del Protocolo de Fortaleza subrayó la relevancia no sólo de la libre circulación de

bienes y servicios culturales, sino también de la difusión del patrimonio cultural y del desarrollo de las industrias culturales del bloque. De acuerdo al documento, los miembros del Mercosur deberían *“transcender o plano comercial e promover a criação de espaços culturais, priorizando a co-produção de ações culturais que expressassem as tradições históricas, os valores comuns e as diversidades dos países membros”* (Soares, 2008, p. 61). El texto ha sido objeto de debate en la literatura académica. Para Viva (2011), el Protocolo ofrece una visión esencialista y tradicionalista de la cultura, que obvia aspectos relevantes como los hábitos de consumo, las redefiniciones identitarias a nivel nacional y regional, los estereotipos, los imaginarios colectivos, entre otros. Rodrigues (2018) comparte esta crítica señalando el énfasis excesivo del Protocolo respecto a las manifestaciones culturales del pasado, en lugar de reconocer la naturaleza dinámica de las mismas.

Al contrario, Recondo (2001) entiende que el Protocolo reviste el carácter de una “reparación histórica” hacia la dimensión cultural en las experiencias integradoras latinoamericanas. Según el autor, el texto del Protocolo enaltece el respeto a la diversidad, bajo la fórmula de “unidad en la diversidad” (Recondo, 1995), y reconoce el potencial del intercambio cultural para la construcción de nuevas realidades sociales. Ribeiro y Fernandes (2016), Carámbula (2011) y Lessa (2010) entienden que su aprobación representa un hito en la integración cultural del bloque y el marco para la iniciativas que se sucedieron, con mayor o menor éxito, a lo largo de los años. En particular, Carámbula (2011) afirma que, considerando que los países recién estaban inaugurando políticas culturales coherentes en el marco de sus primeros años de democracia y que no tenían mayores experiencias de cooperación en el ámbito cultural, el Protocolo reviste un valor fundacional, pese a sus falencias. Ortega Morales (2018) resalta que en aquel momento solamente Brasil contaba con un Ministerio de Cultura propiamente dicho. Ansaldi (2001) lo considera un documento genérico, difuso y carente de originalidad, pero afirma que cristalizó la decisión de lograr un tratamiento común para las cuestiones culturales, y que por su propia condición de instrumento jurídico regional puede servir para legitimar iniciativas de otros agentes del proceso, más allá de la predisposición de los gobiernos nacionales de turno.

En una línea semejante, según Wilson (2019), en el ámbito del Mercosur la firma del Protocolo de Integración Cultural abrió nuevas posibilidades para:

promover la cooperación entre sus instituciones y agentes culturales, favorecer programas y proyectos culturales conjuntos, así como la promoción y conocimiento de los valores y tradiciones culturales de cada Estado Parte, y la presentación de propuestas de cooperación y coordinación en el campo de la cultura [...] Favoreció la cooperación entre los archivos históricos, a fin de armonizar los criterios relativos a patrimonio histórico y cultural, y agilizar

la circulación de material destinado a la realización de eventos culturales [...] Permitió la formación común de recursos humanos involucrados en la acción cultural y la creación de espacios culturales para expresar las tradiciones históricas (Wilson, 2019, p. 144).

En los años siguientes a la emergencia de las RMC y la firma del Protocolo de Fortaleza la concentración de los esfuerzos del sector cultural del Mercosur se dirigió a la armonización de intereses entre las partes, sin mayores avances en la concreción de actividades conjuntas (Lessa, 2010). En términos de profundización de la institucionalidad del Mercosur Cultural, en 1996 también se creó el Parlamento Cultural del Mercosur, como parte de la Comisión Parlamentaria Conjunta del bloque, cuyo objetivo era servir de apoyo legislativo a las propuestas de la RMC y sus órganos dependientes. Pese a la declarada intención de promover intercambios, co-producciones, investigación conjunta y cooperación en materia de archivo y datos, no hubo formulación de proyectos que vuelvan concretas las propuestas de los ministros (Soares, 2008).

El Acta N.º 02/97 de la RMC apuntó a la necesidad de crear “*órgãos responsáveis pela definição e execução de políticas culturais transnacionais*” (Soares, 2008, p. 62), y de avanzar en las medidas administrativas necesarias para la implementación del Sello Mercosur Cultural en cada uno de los países. Este Sello tenía como objetivo facilitar la circulación transfronteriza de materiales destinados a la realización de proyectos culturales. También emergió la propuesta de crear una categoría de PCM. Esto evidenciaba un impulso de la política cultural de la integración que contrastaba, sin embargo, con la falta de avances concretos que superaran el plano retórico y las declaraciones de buenas intenciones (Lessa, 2010). Las siguientes RMC se limitaron a emitir declaraciones genéricas y a reiterar el compromiso con las recomendaciones previas, cayendo el Mercosur Cultural en una etapa de desencanto y estancamiento. Esta coyuntura coincidía con el momento que atravesaba el bloque en general a fines de la década del '90, en un marco de inestabilidad financiera y disputas comerciales entre los países miembros (Soares, 2008).

La estructura orgánica del Mercosur Cultural incluía la propia RMC, el Comité Coordinador Regional (CCR) y las Comisiones Técnicas (CT), cuyo contenido y composición ha ido variando con los años. La RMC constituye un espacio formal, político, pero de escasa discusión pese a su apertura a la prensa, mientras que el CCR es una instancia de tipo técnico que se reúne algunos días antes de la RMC para definir la agenda, las negociaciones y eventualmente se redactan las actas que luego serán firmadas en la RMC (Pallini, 2001). Al igual que otros autores, como Ansaldi (2001), Jelin (2001) y Recondo (1995), Pallini (2001) entiende que “la dimensión cultural del Mercosur no ha alcanzado aún el tratamiento ni el desarrollo necesarios” (p. 21), y que la integración cultural es un espacio de acción propicio para la sociedad civil, que no debe ser dejado en manos de las

empresas, gobiernos y Estados exclusivamente. En referencia a estos años, autores como Escobar (2007) y Soares (2008) entienden que el Mercosur Cultural no ha logrado posicionarse en la gestión de iniciativas culturales ni generar una institucionalidad coherente con los objetivos declarados. Sin embargo, la atención prestada al Mercosur Cultural abrió numerosos espacios de reflexión, como indica Lessa (2010): “*a institucionalização dessa política não apenas progrediu para a execução de ações culturais conjuntas mas ainda suscitou uma série de reflexões que (...) reuniu uma pléiade de intelectuais interessados em trabalhar em prol de uma 'cultura da integração'*” (p. 54).

Por otro lado, emergieron tras los primeros años de existencia del Mercosur y su incipiente ámbito cultural, con escasos antecedentes de cooperación entre los países, varias iniciativas dirigidas por entidades distintas al Estado-nación que utilizaron la retórica mercosureña como marco para sus actividades. Con respecto a los actores no-gubernamentales y no-centrales, Soares (2008) subraya que los mismos “*têm desenvolvido projetos culturais que têm tido um impacto significativo no estreitamento das relações com os países vizinhos*” (p. 63). La autora cita como ejemplos a la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo, la Red Cultural del Mercosur, la Red de Mercociudades, la Bienal del Mercosur, los eventos *Porto Alegre em Cena*, *Porto Alegre em Buenos Aires* y *Buenos Aires em Porto Alegre* y la Feria del Libro del Mercosur, también en Porto Alegre. Todas ellas son instancias que resultaron sobre todo del encuentro de intelectuales, artistas, empresarios y administraciones no-centrales que “*por iniciativa própria e sem contar com os recursos públicos lançam-se na aventura de 'inventar uma cultura para o Mercosul'*” (Soares, 2008, p. 64) en lugar de surgir de los ministerios o los organismos regionales. Escobar (2007) también destaca el involucramiento de actores sociales, empresariales, estatales y municipales en estas instancias, invocando el nombre del Mercosur e invitando a la región a participar de un espacio de intercambio aunque la propuesta no proviniera de las instituciones del bloque. Según Escobar (2007) este hecho “ilustra bien la mejor posibilidad que hasta ahora ofrece el Mercosur a la cultura: la de servir de ámbito posible de acciones movidas por los Estados nacionales, las sociedades, los individuos o el comercio” (p. 273).

2. 2. Tratamiento de la cultura tras el Consenso de Buenos Aires

El ascenso de gobiernos ideológicamente afines y de tendencias progresistas, enmarcados en el llamado “giro a la izquierda” en la región en la primera década del siglo XXI, trajo consigo un cambio respecto a la prioridad asignada a la agenda no-económica del Mercosur. Como hito fundante de esta nueva etapa, autores como Caballero (2011) y Santoro (2019) señalan la firma del “Consenso de Buenos Aires”, una declaración conjunta de los presidentes Néstor Kirchner y Lula

da Silva, de Argentina y Brasil, respectivamente, en el año 2003. El nombre de la declaración representa una oposición al “Consenso de Washington”, decálogo de políticas neoliberales que caracterizó a los gobiernos de la década del '90 (Caetano, 2011; Hage, 2016; Lessa, 2010). El artículo 15 del documento de 2003 hacía referencia a la necesidad de fortalecer una identidad compartida, en los siguientes términos: “ratificamos nuestra profunda convicción de que el Mercosur no es sólo un bloque comercial sino que constituye un espacio catalizador de valores, tradiciones y futuro compartido” (Kirchner y da Silva, 2003). En términos de integración regional, varias categorizaciones fueron apuntadas para referirse al nuevo contexto, como regionalismo “post-hegemónico”, regionalismo “post-liberal”, “estratégico”, “distributivo”, entre otros (Batista y Perrotta, 2018).

En línea con esta nueva visión sobre el papel de los Estados y sobre la integración regional se aprobó, por Decisión N.º 26/03 del CMC, el Programa de Trabajo 2004-2006 que orientaría los esfuerzos del bloque en la apertura de esta nueva etapa, y cuya característica sería la expansión de la agenda más allá de los temas comerciales que primaban en los años previos. Este nuevo documento se dividió en cuatro partes, dedicadas a las facetas económico-comercial, social e institucional del Mercosur, y finalmente un apartado más dedicado a la “Nueva Agenda de la Integración”. En lo que respecta al Mercosur Social, el Programa hace hincapié en aspectos tales como la participación de la sociedad civil, la construcción de una ciudadanía mercosureña, la cooperación en materia educativa, la circulación de mano de obra y los derechos laborales, y la agenda de derechos humanos. En esta misma sección, el texto alude a una agenda de “Visibilidad Cultural”, sobre la cual se lee:

Propiciar la realización de eventos de amplio alcance en los medios de comunicación, inclusive en el área deportiva, que promuevan la idea del MERCOSUR en los Estados Partes y permitan mayor conocimiento mutuo de sus sociedades. A tal efecto, se deberá presentar una propuesta inicial, en el primer semestre del 2004, de conformidad con lo dispuesto en la Decisión CMC N.º 11/96 (Mercosur, 2003, art. 2, inc. 3).

Haciendo alusión explícita al Protocolo de Integración Cultural del Mercosur, este artículo del Programa señalaba que el órgano encargado del trabajo en esta área sería la RMC. Desde el punto de vista de Lessa (2010) los años 2003 y 2004 representan un viraje respecto a la laxitud y el estancamiento del Mercosur Cultural en los años previos. Para la autora, esta nueva situación emerge a raíz del aumento de las exigencias dirigidas, de parte de los ministros responsables, hacia las estructuras gubernamentales encargadas de implementar las acciones fijadas en el marco del Mercosur Cultural. En palabras de Santoro (2019), “es específicamente a partir del año 2003 cuando

comienza a observarse una proliferación de actividades tendientes a generar acciones comunes de cooperación cultural” (p. 2) en el seno del Mercosur. En diciembre de 2003 el nuevo momento del bloque regional trajo consigo la creación, a instancias del GMC, de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM), que para Carámbula (2011) es uno de los espacios más dinámicos en la dimensión cultural del Mercosur.

No obstante, cerca de la fecha de cierre del Programa de Trabajo 2004-2006, y a quince años de la creación del Mercosur, el diagnóstico de Ticio Escobar (2007) fue que “el Mercosur Cultural se ha limitado a realizar con eficiencia sólo acciones inmediatistas y coyunturales: no ha logrado definir en conjunto sus objetivos, ni plantear estrategias integradas, ni generar institucionalidad cultural” (p. 260). Frente a ello, y valiéndose de un diagnóstico sobre la situación del Mercosur Cultural realizado por el Ministerio de Cultura de Brasil en el año 2006, Lessa (2010) señala que la consolidación de la institucionalidad y de la capacidad de gestión cultural del Mercosur fueron los desafíos clave de este período.

En respuesta a este diagnóstico, una característica de la nueva etapa fue el estrechamiento del vínculo estratégico entre el Mercosur Cultural y la UNESCO (Santoro, 2019). Este hecho queda plasmado en la cesión realizada por este último organismo de la Villa Ocampo (predio ubicado en la provincia de Buenos Aires, Argentina, y donado a la UNESCO por la escritora Victoria Ocampo) para que la misma se convirtiera en “Centro de Referencia del Mercosur Cultural”. La Decisión N.º 11/06 del CMC designa como Sede Permanente del Mercosur Cultural a la República Argentina, en virtud de la aceptación del ofrecimiento realizado por la UNESCO. En el texto del mismo documento se resalta el valor estratégico de la cultura para la integración, la identidad y el desarrollo regional, y se indica que en la nueva sede del Mercosur Cultural “podrán realizarse distintas actividades culturales enmarcadas en los lineamientos y principios generales de la UNESCO” (Mercosur, 2006, art. 2). En materia de diversidad cultural, cabe destacar que en el mismo año 2006 el idioma guaraní pasó a formar parte de la lista de idiomas oficiales del bloque, junto al español y el portugués (Comparato, 2017).

Las críticas al tratamiento de los aspectos culturales en el período previo se hicieron sentir, y dieron lugar en estos años al llamado a una revisión del Protocolo de Fortaleza de 1996 y a una efectiva implementación del Sello Mercosur Cultural. En este sentido, la RMC de junio de 2008, realizada en Buenos Aires, suscribió una “Declaración de Integración Cultural del Mercosur, complementaria al Acta de Fortaleza”. Para Santoro (2019) se trata de un paso de gran relevancia al condensar 27 propuestas para áreas concretas del Mercosur Cultural, mientras que Carámbula (2011) señala que, a pesar de ratificar los acuerdos integracionistas en el ámbito cultural e incluir a

los Estados asociados, la Declaración es “ilustrativamente errática” al hablar de un “Acta de Fortaleza” en lugar de darle el nombre de Protocolo. En el mismo 2008, la RMC de diciembre, realizada en Rio de Janeiro, reafirmó la necesidad de avanzar en la implementación del Sello Mercosur Cultural. Este reclamo tuvo eco en la reunión del CMC de Salvador, en la que se reglamentó el Sello por Decisión N.º 33/08 (Santoro, 2019). También en 2008, en el área de diversidad cultural específicamente orientada a la valorización de los aportes culturales de los pueblos indígenas de la región, la XXVI RMC impulsó la propuesta brasileña de realizar el I Encuentro Sudamericano de Pueblos Guaraníes, como consta en el Acta N.º 01/08 (Mercosur, 2008b).

Figura 1. Logotipo del Mercosur Cultural.



Fuente: Mercosur. <https://www.mercosur.int/que-es-el-mercotur-cultural/>

La Declaración de la RMC en 2008 llamaba la atención sobre la necesidad de contar con fuentes de financiamiento adecuadas para la ejecución de programas, proyectos y acciones culturales del bloque. Bajo esta premisa se aprobó, por medio de la Decisión N.º 38/10 del CMC en la ciudad brasileña de Foz do Iguaçu, la creación del Fondo Mercosur Cultural. Su objetivo declarado sería “financiar proyectos y programas que fomenten la creación, circulación, promoción, protección y difusión de los bienes y servicios culturales así como la diversidad de las expresiones culturales que efectivamente contribuyan al fortalecimiento del proceso de integración del MERCOSUR” (Mercosur, 2010, art. 1). En la misma reunión del CMC, se instituyó también la Secretaría Técnica Permanente del Mercosur Cultural (SMC), que siguiendo la oficialización de la República Argentina como sede del organismo, se instalaría en Buenos Aires al amparo del

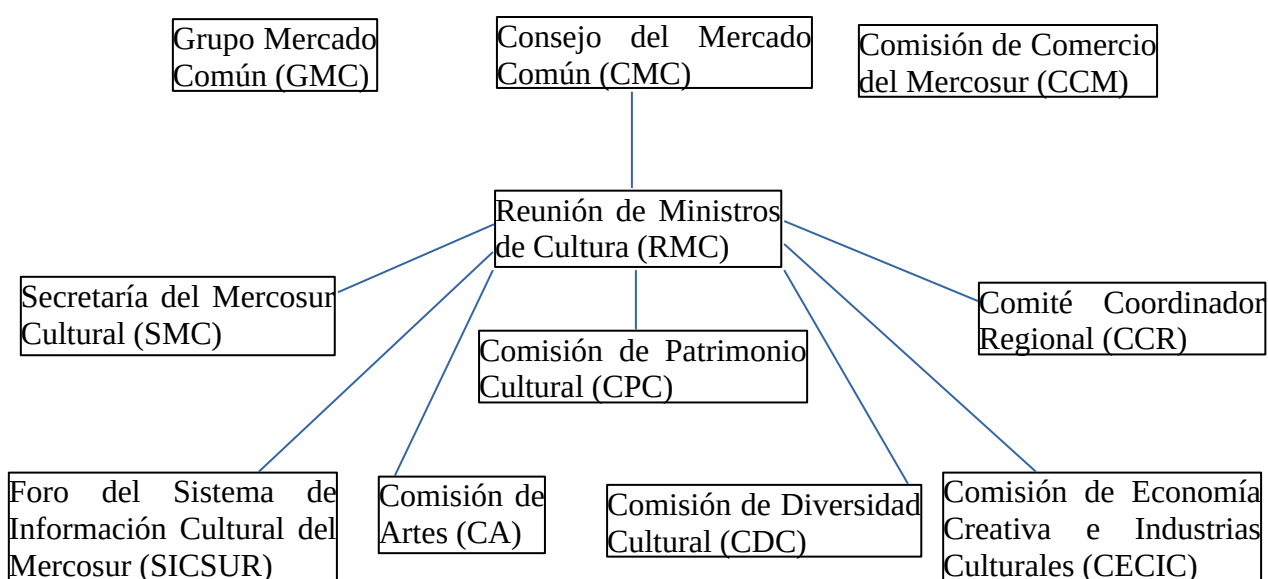
Ministerio de Cultura de dicho país (Viva, 2011).

Los años 2012 y 2014 fueron sobresalientes en términos de decisiones oficiales para el Mercosur Cultural. La Decisión N.º 15/12 del CMC reconoció oficialmente la denominación Mercosur Cultural, que como ya vimos era utilizada desde mediados de la década del '90, “para hacer referencia a la Reunión de Ministros de Cultura y sus órganos dependientes” (Mercosur, 2012, art. 1). En la misma oportunidad, la reunión de CMC realizada en la ciudad argentina de Mendoza oficializó la estructura interna y el reglamento del organismo encargado de los aspectos culturales de bloque. La misma fue actualizada por Decisión N.º 22/14 que, además de habilitar la creación de nuevos órganos a instancias de la RMC y oficializar el sistema de presidencias *pro t  pore* del organismo, determinó lo siguiente:

La estructura orgánica del MERCOSUR Cultural está compuesta por la Reun  n de Ministros de Cultura (RMC) y los siguientes órganos dependientes: a) Comité Coordinador Regional (CCR); b) Secretaría del MERCOSUR Cultural (SMC); c) Comisión de Patrimonio Cultural (CPC); d) Comisión de Diversidad Cultural (CDC); e) Comisión de Economía Creativa e Industrias Culturales (CECIC); f) Comisión de Artes (CA); g) Foro del Sistema de Información Cultural del MERCOSUR (SICSUR) (Mercosur, 2014, art. 1).

De acuerdo a esta Decisión, y considerando que el Protocolo de Ouro Preto de 1994 instaló definitivamente como órganos decisores del Mercosur al GMC, al CMC y a la Comisión de Comercio del Mercosur (CCM), el organigrama del Mercosur Cultural respondería a este esquema, al depender del CMC:

Figura 2: Organigrama del Mercosur Cultural.



Fuente: Elaboración propia, de acuerdo a la Decisión N  22/14 del CMC.

Como señala Ortega Morales (2018) “los ejes de patrimonio cultural y de diversidad cultural se podrían asociar a mandatos proyectados desde la UNESCO, pues son títulos abordados por Convenciones específicas” (p. 64). Por otro lado, el interés que venían manifestando las sucesivas RMC, al igual que intelectuales que citamos más arriba como Molano (2007) y Garretón (2008), de contar con instrumentos para la valorización del patrimonio cultural de la región, finalmente se concretó a través de las Decisiones N.º 55/12 y N.º 21/14 del CMC. Las mismas crearon, respectivamente, la categoría de PCM, y el Reglamento para el Reconocimiento del PCM y la LPCM. Por la relevancia que estos avances constituyen para nuestro estudio, vamos a profundizar en estos documentos más adelante. Mientras tanto, y teniendo en cuenta también las decisiones vinculadas al Mercosur Cultural tomadas en estos años, retomamos las palabras de Ribeiro y Fernandes (2016): “*não é por acaso que nos documentos na primeira década do século XXI, o Mercosul Cultural aparece como a 'ponte', sendo a cultura e o patrimônio 'veículos de integração'*” (p. 113).

2. 3. El Mercosur Cultural luego del fin del “giro a la izquierda” ¿esfuerzos truncos?

Los avances logrados por el Mercosur Cultural en la década previa son valorados positivamente en la literatura académica, aunque ciertos autores cuestionan los déficits de implementación y la falta de continuidad de algunas iniciativas (Rodrigues, 2018). No obstante, la crisis del Mercosur, cuyos inicios y su profundización se pueden rastrear hacia los años 2012 y 2015 -en virtud de factores como la suspensión de Paraguay y el ingreso de Venezuela, los cambios de gobierno y las crisis políticas y económicas en el bloque, la suspensión de Venezuela, entre otros, y de la que el proceso integrador parece no haber salido aún (Briceño-Ruiz, 2021)- representó un desafío para la dimensión cultural de bloque.

Como indica Santoro (2019) en referencia al Mercosur Cultural después del Consenso de Buenos Aires, “todos sus esfuerzos quedan truncos debido al cambio de gobiernos luego de 2015 y es esa nueva realidad la que nos lleva a pensar que ese modelo de integración regional fue válido por la ola de sucesos que favorecieron la convergencia política” (p. 11). Rodrigues (2018) señala que propuestas que nacieron a la luz del período previo se vieron interrumpidas, como ilustra el caso del Festival Cultural del Mercosur, que tuvo una sola edición en el año 2015 en la ciudad paraguaya de Asunción. Otro ejemplo puede ser la discontinuidad del programa regional “Más allá de la Guerra”, propuesto por Paraguay para avanzar en la reflexión sobre la Guerra de la Triple Alianza desde una perspectiva cultural y ciudadana en 2014, cuyas actividades parecen haber

perdido impulso (Ortega Morales, 2018). Si uno recurre al portal de noticias del Mercosur Cultural, se observa que otras medidas se han discontinuado: la edición de la revista Enclave Cultural se interrumpió con el número de 2015 y el Premio Mercosur de Artes Visuales se entregó solamente en 2016, aunque estaba previsto que tuviera otra edición en Chile en 2019. Por otro lado, el Mercado de Industrias Culturales del Mercosur tuvo pocas ediciones aunque su espera su reactivación, según el Acta 1/19 de la RMC (Mercosur, 2019).

Creemos, sin embargo, que la afirmación de Santoro (2019) requiere una matización. Si efectivamente hubo éxitos en la institucionalización del Mercosur Cultural, los cambios de gobierno no podrían simplemente “truncar” los logros alcanzados y eliminar la capacidad de gestar nuevas iniciativas, como retomamos de Ansaldi (2001). En este sentido e incluso asumiendo una postura crítica, Rodrigues (2018) destaca el hecho de que pese a las falencias y la lentitud de la consolidación de la dimensión cultural del Mercosur, existe espacio para el debate y emergen iniciativas, instrumentos y mecanismos orientados a la profundización del Mercosur Cultural. Este tipo de lecturas respecto a la actual etapa del bloque en relación a sus aspectos culturales nos remite a la propuesta de Batista y Perrotta (2018), que admite el carácter “híbrido” y “sobreviviente” del Mercosur, especialmente en sus facetas no-económicas, reafirmando su condición de construcción social contingente, no lineal ni carente de conflictividad.

Es por ello que distintas iniciativas de la agenda no-comercial características de la etapa del “giro a la izquierda” continuaron consolidándose en la etapa posterior, a raíz de la continuidad de un funcionariado socializado regionalmente en las instituciones regionales y a nivel nacional y subnacional (Batista y Perrotta, 2018). Subsiste, en palabras de Batista y Perrotta (2018) la “puesta en marcha de actividades que busquen la conformación de una ciudadanía regional” (p. 129). Para Bartesaghi (2016) uno de los logros del bloque desde su creación es su “rol en la interacción subregional en asuntos vinculados con los derechos laborales, migración, derechos humanos, la cultura y la ciudadanía” (p. 255).

Así, Wilson (2019) destaca la edición número XLIII de la RMC, realizada en Asunción en noviembre de 2018, en la que la agenda de temas incluyó el lugar de los Objetivos de Desarrollo Sostenible Cultural en el seno del Mercosur, en tanto eje transversal del desarrollo y la integración. La siguiente RMC, realizada en Montevideo, hizo hincapié en la continuidad de los intercambios, las co-producciones técnicas y académicas, y las capacitaciones conjuntas de la CDC. En esta misma reunión se llamó al CCR a establecer oficialmente contactos con el Grupo de Trabajo de Cultura de la Alianza del Pacífico. Se hicieron evidentes los llamados a la revisión y actualización del Protocolo de Fortaleza y a la coordinación entre el ámbito cultural y el Estatuto de Ciudadanía y

el Plan de Acción Social del Mercosur. Un ejemplo de esta coordinación fue la realización del Programa Regional “Más Allá de la Guerra”, implementado por el Mercosur Cultural junto al Instituto Social del Mercosur y la Secretaría de Cultura de Paraguay. Otro hito que destaca Wilson (2019) es la firma de un “memorándum de entendimiento” bilateral entre Argentina y Paraguay para el estrechamiento de la cooperación cultural en marzo de 2019.

Nuevamente, al recurrir al sitio *web* del Mercosur Cultural (2021), se observa que las reuniones de las comisiones han mantenido continuidad, así como las reuniones del CCR y de la RMC. Esto sucede incluso adecuándose al contexto de la pandemia del COVID-19 en los años 2020 y 2021, que exigieron el paso a una modalidad virtual para la realización de los encuentros que previamente se mantenían de forma presencial. Además, el Mercosur Cultural ha lanzado ciclos de cine, seminarios y jornadas de intercambio de forma virtual y presencial, mientras la situación sanitaria lo permitió (o sea, antes del estallido de la pandemia de COVID-19 en el año 2020). Entre las iniciativas más destacadas del último tiempo se encuentra la edición y publicación de los “Cuadernos de la Diversidad Cultural: buenas prácticas del Mercosur” cuyo primer ejemplar fue presentado en el año 2017, y que en 2021 tuvo su tercera entrega, con aportes de especialistas de los miembros plenos y asociados del bloque. Los Cuadernos “forman parte de un proyecto desarrollado por la CDC del MERCOSUR que tienen por objetivo generar un espacio de visibilización y debate sobre buenas prácticas de políticas culturales en materia de diversidad cultural en la Región” (Mercosur Cultural, 2021, párr. 2) y su próximo número está programado para 2023.

La realización ininterrumpida de las reuniones de las distintas comisiones nos da la pauta de que el proceso de socialización y conocimiento mutuo del funcionariado regional sigue su curso. Más allá de estas medidas, que demuestran la continuación aún en momentos críticos de esfuerzos para la ejecución de actividades conjuntas desde el Mercosur Cultural, al observar las Actas de las RMC en los últimos años se distingue que el tratamiento del patrimonio cultural en el Mercosur fue un área particularmente activa.

2. 4. Antecedentes y medidas oficiales en torno al patrimonio cultural en el Mercosur

Ribeiro y Fernandes (2016) destacan la tarea del Mercosur en el diseño de medidas para la valorización de representaciones del pasado. En este sentido, el patrimonio cultural cumple, según las autoras, una función social de generar sentimientos de confianza y seguridad, a través de la construcción y reconstrucción de la memoria colectiva, en tanto vínculo entre el pasado, el presente

y el futuro de los grupos humanos.

El Comité Técnico de Patrimonio Cultural fue establecido ya en 1995, y el primer proyecto concreto dirigido a este aspecto de la cultura mercosureña fue el Proyecto Misiones del Mercosur Cultural, que a su vez proponía la creación de un “Circuito Turístico Internacional de las Misiones Jesuítico-Guaraníes”, que incluiría también la Colonia de Sacramento, en Uruguay. En 1997, la RMC propuso la creación de un Inventario del Patrimonio Histórico y Artístico del Mercosur, y se decidió el apoyo conjunto a la declaración de las Misiones como Patrimonio de la Humanidad. Para Ribeiro y Fernandes (2016) estas primeras medidas son una muestra del reconocimiento de las autoridades culturales al papel de la identidad en el proceso integrador. Sin embargo, el ímpetu inicial del Mercosur Cultural no recibió la atención de los órganos decisorios del bloque. Con la paralización del proceso integrador tras las primeras rispideces inter-gubernamentales en materia comercial y financiera, el tratamiento del patrimonio cultural también perdió impulso (Ribeiro y Fernandes, 2016). Mientras tanto, Soares (2008) sostenía que *“o patrimônio cultural dos países, pouco conhecido pelos demais, não tem sido utilizado para construir pontes entre seus povos, relações de confiança e estimular o diálogo”* (Soares, 2008, p. 54), destacándose el desconocimiento del acervo cultural de los vecinos, en el ámbito musical entre otros (Olivera, 2016; Torres, 1988), y el conocimiento apenas superficial del propio, que imperaba entre los ciudadanos del bloque.

En la mencionada Declaración complementaria de 2008, la RMC propone una serie de puntos programáticos para el fortalecimiento de la identidad cultural del Mercosur. En el punto número 12 se señala la intención de “promover la creación de mecanismos de identificación, protección y valorización de los monumentos, las ruinas, los lugares históricos y las expresiones culturales y artísticas que constituyen el patrimonio cultural material e inmaterial de la región” (Santoro, 2019, p. 9). Siguiendo esta línea y bajo la influencia de las Convenciones de la UNESCO sobre patrimonio y diversidad, en 2009 se creó la CPC, sucediendo al antiguo Comité Técnico. Como señalan Ribeiro y Fernandes (2016):

Trata-se de um órgão para proteção do patrimônio cultural que é permanente e de assistência à Reunião de Ministros da Cultura do Mercosul. Além de ser composto por funcionários e/ou representantes designados pelos ministros e autoridades da Cultura dos países-membros do Mercosul, que se reúnem pelo menos uma vez por semestre, a CPC possui uma Coordenação Executiva que exerce funções administrativas e de apoio às reuniões e demais atividades (p. 122).

En el marco de este nuevo arreglo institucional, que incluye representantes de los miembros

plenos y asociados del bloque, así como la participación de representantes de la UNESCO, se realizan reuniones desde el mismo año 2009, oportunidad en la que la sede fue la ciudad brasileña de Salvador. Emergieron de esa reunión temas como la necesidad de implementar el Sello Mercosur Cultural, y se propuso la creación de un Centro Regional de Formación para la Gestión del Patrimonio y de los Itinerarios Culturales del Mercosur, en colaboración con la UNESCO. Los primeros Itinerarios propuestos fueron los de la Región de las Misiones, del Pampa y de la Yerba Mate (Ribeiro y Fernandes, 2016).

En 2011, la reunión de la CPC de Montevideo fue el escenario para el reconocimiento del primer PCM. Se trata del puente internacional Barón de Mauá, que une los territorios de Brasil y Uruguay. A su vez, se propusieron las candidaturas del *chamamé* y de la yerba mate para recibir esa incipiente distinción. Además de la recepción de nuevas y variadas propuestas por parte de las distintas delegaciones, nuevamente emergió con fuerza el reclamo por una completa aplicación del Sello, para proteger a los bienes culturales del bloque del tráfico ilícito (Ribeiro y Fernandes, 2016).

El fortalecimiento institucional del Mercosur Cultural como un todo y, particularmente, de la CPC, fue un tema destacado en la agenda de las sucesivas reuniones. En 2012 se logró la aprobación, en el seno del CMC, de la Decisión N.º 55/12 que oficializaba la creación de la categoría de PCM. En las reuniones de 2013, la CPC alcanzó acuerdos en torno al desarrollo del Itinerario Cultural de las Misiones Jesuíticas Guaraní, Moxos y Chiquitos, se creó el Comité Técnico de Museos como estructura de apoyo y coordinación para los museos del Mercosur, y se estableció una regulación para el Fondo Mercosur Cultural, creado en 2010. Además, en lo que se refiere específicamente al patrimonio cultural, se aprobaron instrumentos complementarios a la creación de la Lista, como el Certificado y el Libro de Registro. Se hizo oficial la declaración del puente Barón de Mauá como PCM y se recibió el *dossier* de candidatura de la payada. En 2014 se recibió en la CPC la postulación para el ingreso de la yerba mate y sus prácticas asociadas y de las misiones jesuíticas a la LPCM, que se harían oficiales años después (Ribeiro y Fernandes, 2016). Para Ortega Morales (2018) “la creación de la categoría PCM constituye así un mecanismo oficial supranacional para reconocer y valorar expresiones culturales compartidas por la región, apuntando a la autoafirmación cultural de los pueblos del Mercosur” (p. 66).

En paralelo a los avances y los nuevos reconocimientos de PCM, el CMC aprobó en 2014 la Decisión N.º 21/14, que estableció los criterios para la declaratoria y la inclusión en la LPCM, sumándose a la Decisión N.º 55/12 que creaba la propia categoría de PCM. El documento de 2014 presentó los principios orientadores para la cooperación transnacional en materia de gestión del patrimonio, el procedimiento a seguir para la inscripción de bienes en la LPCM, y los criterios para

incluir en ella a los diversos bienes culturales, materiales o inmateriales. El Reglamento para el Reconocimiento del PCM, elaborado por la CPC y aprobado por el CMC, indica que es posible de obtener esta distinción un bien que:

a) manifieste valores asociados a procesos históricos vinculados a los movimientos de autodeterminación o expresión común de la región ante el mundo; b) exprese los esfuerzos de unión entre los países de la región; c) esté directamente relacionado a referencias culturales compartidas por más de un país de la región; d) constituya un factor de promoción de la integración de los países, con vistas a un destino común (Mercosur, 2014b, art. 3).

En lo que respecta a los lineamientos para la gestión del patrimonio, el Reglamento especifica en uno de sus artículos que:

Los países se comprometen a utilizar los bienes incluidos en la LPCM como elementos de integración y desarrollo regional, incentivando y promoviendo acciones, en las diversas esferas y áreas sectoriales de las políticas públicas y ante la iniciativa privada, que destaquen los valores asociados al mismo y que subsidiaron su reconocimiento como PCM (Mercosur, 2014b, art. 7).

Para inscribir bienes en la LPCM, el Reglamento indica que las autoridades competentes de los países deberán presentar un *dossier* de candidatura que será evaluado por un Comité *ad hoc* cuya conformación es decidida por la CPC, con tres representantes de Estados miembros, plenos o asociados. Seguidamente, una vez aprobada la candidatura en la CPC, la decisión debe ser homologada por la RMC para que el bien en cuestión pase a conformar la LPCM. De acuerdo a este mecanismo, los bienes reconocidos hasta ahora son, con su respectiva fecha de declaratoria en la RMC, el Puente Internacional Barón de Mauá (junio de 2013), la payada (junio de 2015), el Itinerario de las Misiones Jesuíticas Guaraníes, Moxos y Chiquitos (junio de 2015), el edificio Mercosur en Montevideo, Uruguay (junio de 2016), el *chamamé* (junio de 2017), los Cumbes, Quilombos y Palenques (junio de 2017), el Sistema Cultural de la Yerba Mate (noviembre de 2018) y el Universo Cultural Guaraní (noviembre de 2018) (Mercosur, 2019). Todas ellas evocan la presencia de una memoria transnacional y viva en el bloque mercosureño, y entre los requisitos para su reconocimiento se incluye la previa declaratoria de los bienes como Patrimonio Nacional de los países que los proponen para incorporarse a la LPCM (Wilson, 2019).

2. 5. Los elementos incluidos en la LPCM

El puente Mauá une los municipios de Jaguarão, en el estado de Rio Grande do Sul, Brasil, y

Rio Branco, en el departamento de Cerro Largo, Uruguay, y es propiedad compartida por los Ministerios de Transporte de ambos países. Su particular ubicación e historia le confieren un potencial simbólico considerable: *“a ponte foi construída entre 1927 e 1930 como pagamento de uma dívida de guerra, para conetar política e economicamente as cidades, simbolizando um ato de paz, de união e de promoção da integração regional”* (Ribeiro y Fernandes, 2016, p. 128). En el *dossier* de candidatura presentado conjuntamente por Brasil y Uruguay se lee que “como elemento físico, une materialmente naciones. Como elemento simbólico, evoca el sentido de contacto, de conexión y de diálogo” (Ribeiro y Fernandes, 2016, p. 129). Fue aceptado como PCM en la RMC de junio de 2013, aún antes de que la Decisión N.º 21/14 oficializara los criterios para su selección e hiciera efectiva la LPCM, por lo cual implica un valor como antecedente para las siguientes declaratorias.

Otros trabajos sobre la patrimonialización del puente en el contexto del Mercosur son los de Ribeiro, Nogueira y Machado (2016), Heiden (2017) y Dos Santos y Albernaz (2018). El primero destaca el carácter eminentemente fronterizo del bien reconocido, con lo cual se abre la posibilidad de reconocer la historia no siempre pacífica de intercambios y significados a través de las fronteras nacionales. En palabras de los autores *“são séculos de histórias, de lendas e de mitos que permeiam o imaginário dos habitantes da região fronteira Brasil/Uruguai, que ainda continuam vivos, sendo narradas de geração para geração, presentes nas mais diferentes formas de organização cotidiana”* (Ribeiro et al., 2016, p. 125). Por su parte, Heiden (2017) destaca que la impotencia de la CPC para gestionar acciones directas por sí misma se compensa por sus esfuerzos para coordinar a diversos actores públicos a ambos lados de la frontera, dando como resultado un proyecto de restauración conjunto de esta infraestructura. En el caso de Dos Santos y Albernaz (2018) la atención está puesta en el tratamiento del puente como patrimonio cultural transnacional, una categoría poco abordada por la literatura académica, como indican las autoras. Teniendo en cuenta que el puente había sido declarado patrimonio nacional en Uruguay en 1972 y en Brasil en 2012, las autoras señalan que la gestión patrimonial de bienes transnacionales exige un proceso de negociación política en el que una organización internacional, como el Mercosur, emerge como mediadora entre las partes, y como parte responsable en la patrimonialización.

Tal y como afirman las autoras, esta idea de patrimonio transnacional no ha sido trabajada desde la academia para aplicarse a bienes de carácter cultural sino solamente natural. Si bien su trabajo constituye un antecedente en lo que respecta a patrimonio cultural, no se trata de una manifestación inmaterial como la que abordamos con mayor atención en este trabajo, el *chamamé*. La gestión del patrimonio de este tipo implica decisiones sobre la distribución de responsabilidades

y beneficios, el flujo de información sobre la manifestación cultural en cuestión, y la ampliación del ámbito de acción y legitimación de las políticas de gestión patrimonial. Son facetas que para Dos Santos y Albernaz (2018) se hacen presentes en el caso del puente Barón de Mauá.

El ingreso de la payada a la LPCM representó también el ingreso del patrimonio inmaterial a este instrumento creado por el Mercosur Cultural. Se trata de un arte cuyos orígenes pueden rastrearse con bastante anterioridad a la formación de los Estados nacionales de América del Sur, hacia el siglo XVIII. Presente en todos los miembros plenos del bloque y algunos asociados, esta práctica de improvisación de versos acompañados con guitarra es particularmente fuerte en la zona del Río de la Plata. Parte de la acción de los portadores de este bien cultural, conocidos como payadores y payadoras, es el recorrido territorial para realizar sus presentaciones y encontrarse con otros artistas, especialmente en contextos rurales pero con presencia en las ciudades. Por otro lado, la imagen del payador ha sido identificada históricamente con la voz de las clases oprimidas, y es un arte que ha tenido presencia en las gestas independentistas del continente en el siglo XIX. Fueron los propios payadores, según reconoció la CPC al aprobar la candidatura del bien, quienes en tanto colectivo clamaron por el reconocimiento de su arte en el ámbito del Mercosur, lo cual dotaba a la declaratoria de un peso mayor a la luz del rol de los “portadores de la cultura”, reconocido por la UNESCO y adoptado por el bloque regional (Heiden, 2017).

Frente al escaso lugar que le es dado a la payada en los medios masivos de comunicación, tanto Argentina como Uruguay la incluyen entre sus patrimonios nacionales, y el *dossier* sostiene que “*a comunidade de payadores e payadoras se percebe como portadora de uma identidade que transcende as fronteiras*” (Ribeiro y Fernandes, 2016, p. 131). Presente en Chile, Paraguay y el sur de Brasil, pero especialmente en Argentina y Uruguay, donde fue reconocida como Patrimonio Nacional en 1992 y 2010, respectivamente, “la payada tiene una importancia identitaria en los países del Mercosur” (Molina, 2019, p. 25). No obstante, Molina (2019) destaca que la payada en particular, y el PCI en general, sufre de vacíos normativos y posibles superposiciones en las legislaciones nacionales, que no explicitan las medidas de salvaguardia a tomar, por lo cual el rol coordinador de Mercosur reviste un considerable valor. Entre los resultados concretos de la declaratoria de 2015, se encuentra la realización del Encuentro de Payadores del Mercosur, que tuvo su 3° edición en septiembre de 2019 en la localidad uruguaya de Tala (Ministerio de Educación y Cultura, 2019). Por último, cabe destacar que luego de la aprobación de la payada como bien propio de Argentina y Uruguay, ya que ni Brasil ni Paraguay secundaron inicialmente la propuesta pese a reconocer la existencia de la práctica en sus territorios, se anexó la propuesta “El verso improvisado: capítulo chileno La Paya y los payadores”. Este hecho abrió la posibilidad de

incorporar anexos a las prácticas ya reconocidas en la LPCM, bajo la forma de “capítulos nacionales” (Heiden, 2017).

En el caso de las Misiones Jesuíticas Guaraníes, Moxos y Chiquitos, nos referimos a “*uma paisagem com vinculações históricas, geográficas e culturais, portadora de uma memória transnacional*” (Ribeiro y Fernandes, 2016, p. 132). Son construcciones asociadas al proyecto misionero de la orden de los jesuitas en el continente americano entre los siglos XVI y XVIII, transversales a los territorios colonizados por las coronas española y portuguesa. Su importancia como testimonio del pasado remite a la herencia colonial, la historia de encuentro entre culturas, y de explotación de los pueblos originarios. Este valor simbólico para la memoria de las poblaciones del bloque se suma a los valores etnográficos, paisajísticos, históricos, urbanísticos, arquitectónicos, artísticos y arqueológicos recogidos en el *dossier* de candidatura (Ribeiro y Fernandes, 2016). Comparato (2016) destaca el valor turístico de las Misiones en el marco del proceso integrador, y su potencial para la construcción de una “ciudadanía sustantiva” mediante la apelación a un símbolo común referente de una de las regiones fronterizas más dinámicas del bloque (Comparato, 2017). El valor de esta región fronteriza, y de las dinámicas fronterizas en general, también es subrayado por De Sierra (2001), Jelin (2001), Ansladi (2001), Recondo (1995), Achúgar y Bustamante (1996) y Amicci (2012). Ortega Morales (2018) destaca que la región jesuítica-guaraní representa un territorio cultural vigente cuyos orígenes se pueden rastrear con anterioridad a la formación de los Estados nacionales.

Las candidatura de las Misiones involucró a cinco países del Mercosur: Argentina, Brasil, Bolivia, Paraguay y Uruguay, condensando un total de 30 sitios. Como antecedente que favoreció la inclusión de las Misiones en la LPCM, podemos señalar la experiencia de desarrollo del proyecto de Itinerarios Culturales, que había contado con la participación de la CPC y de las instituciones encargadas de la preservación del patrimonio histórico en los países en cuestión. De hecho, Heiden (2017) señala que “*é possível afirmar que as políticas patrimoniais em torno das missões têm sido um dos temas centrais das discussões da CPC e do MERCOSUL Cultural, mesmo antes da atual configuração dessa comissão*” (p. 226).

Tanto la payada como las Misiones fueron oficialmente incorporadas a la LPCM, de acuerdo al reglamento y los criterios oficializados por la Decisión N.º 21/14, en la XXXVIII RMC realizada en la ciudad de Brasilia en junio de 2015. Para Heiden (2017) el hecho abrió campo para la reflexión sobre los incipientes mecanismos de reconocimiento, preservación y gestión de bienes culturales diversos en el ámbito regional, y para el estudio de los efectos de las declaratorias, más allá de la inclusión de elementos en la LPCM en sí.

En el caso de los Cumbes, Quilombos y Palenques, propuestos en la CPC en 2015 por la delegación venezolana, con el apoyo de Ecuador y Brasil bajo el título “La geografía del cimarronaje”, Ribeiro y Fernandes (2016) destacan que su incorporación a la LPCM reconoce la contribución africana a la cultura de América del Sur. Por otro lado, el hecho subraya la historia de aberraciones bajo el régimen esclavista de los tiempos coloniales en la memoria regional, cuyo legado se extendió bajo formas de discriminación racial en los siglos posteriores. En líneas generales, estos espacios eran territorios constituidos como forma de resistencia a la dominación blanca y de refugio frente al sistema de trabajo esclavo que recaía sobre la población africana y afro-americana (Ribeiro y Fernandes, 2016).

Brasil presentó un único sitio para ser incorporado bajo esta categoría a la LPCM, la *Serra da Barriga*, donde se ubican los remanentes del legendario *Quilombo dos Palmares* en el actual estado de Alagoas. En el documento presentado por Ecuador, se incluía la provincia de Esmeraldas. Por su parte Venezuela proponía incorporar los sitios de Taría, Ocoyta, Cata, Carayaca, Siquisque, Caño del Caracol, Birongo, Capaya, Santa María de la Chapa y Macuquita, distribuidos en varios estados del país. Mientras lamentan que Brasil, a diferencia del ejemplo de Venezuela, no haya incorporado más de un sitio a la candidatura, Ribeiro y Melo (2018) destacan que los *quilombos* y sus homólogos “*são espaços que marcaram a história e a memória da luta e da resistência de suas experiências históricas, que na contemporaneidade são resignificados pelos afro-descendentes da América do Sul*” (p. 4). Como indica Heiden (2017) al momento de aprobación de los Cumbes, Quilombos y Palenques para inscribirse en la LPCM en noviembre de 2017, Venezuela se encontraba suspendida del bloque. Este no es un dato menor en virtud de que el proceso de aprobación de las candidaturas continuó, aún sin la presencia formal de la impulsora inicial del proyecto.

Los demás bienes declarados hasta ahora no han sido objeto de trabajos académicos específicamente orientados a su patrimonialización en el ámbito del Mercosur. Heiden (2017) dedica apenas unas líneas de su trabajo a la declaratoria del Edificio Mercosur en la ciudad de Montevideo como PCM. El autor lo vincula al patrimonio monumental del Mercosur, cuyo antecedente inmediato había sido la declaratoria del puente Mauá. En este edificio se encuentra la sede de la Secretaría del Mercosur, función que ocupa desde la cesión por parte de la municipalidad de Montevideo en 1997. No obstante, esta obra arquitectónica fue originalmente concebida para albergar un hotel de lujo a principios del siglo XX, diseñada por el arquitecto Guillermo West. La declaratoria, en el año 2016, coincidió con los festejos por los 25 años de vida del Mercosur, y la comisión *ad hoc* encargada de evaluar la candidatura “*qualificou o edifício como emblemático e*

habilitado para uso enquanto uma imagem da união dos países sul-americanos para o futuro” (Heiden, 2017, p. 217).

Por su parte, la aprobación del Sistema Cultural de la Yerba Mate como PCM mereció una breve nota en la sección de noticias de la página *web* del Mercosur Cultural. En la misma se puede leer:

La Yerba Mate fue declarada Patrimonio Cultural del Mercosur en la 44ª Reunión de Ministros de Cultura celebrada el 16 de noviembre de 2018 en la ciudad de Montevideo, Uruguay. La propuesta fue impulsada por Argentina y Paraguay e incluye el bien de Argentina “Usos y espacios de la yerba mate en Argentina” y “Yerba mate – *ka’a*” de Paraguay, en el ámbito del “Sistema Cultural de la Yerba Mate”. Ambas postulaciones presentadas por Argentina y Paraguay respectivamente fueron aprobadas el 31 de octubre durante el XVII Encuentro de la Comisión de Patrimonio Cultural (CPC) del Mercosur Cultural, realizado en Montevideo, Uruguay, a instancias de la aprobación del Comité Técnico *Ad Hoc*, integrado por Brasil, Chile y Ecuador, que analizó y elevó las recomendaciones por unanimidad a la CPC (Mercosur Cultural, 2019).

En una publicación del Ministerio de Cultura de la República Argentina se recupera la palabra de una de las integrantes de la delegación que presentó la postulación. Susana Petersen, la especialista entrevistada, afirmó que después de un largo debate buscando criterios comunes frente al amplio universo de actividades vinculadas a la yerba mate (*ilex paraguayensis*) se decidió que la categoría “Sistema Cultural de la Yerba Mate” sirviera de referencia para la inclusión de capítulos nacionales. Desde el punto de vista de Petersen, cada país del Mercosur tiene características particulares en lo que respecta a la producción, consumo, códigos y significados cotidianos referidos a esta especie vegetal (Ministerio de Cultura, 2018).

Otro caso del que se espera la incorporación de más capítulos nacionales es el del “Universo Cultural Guaraní”, un título amplio para incorporar distintas expresiones particulares que los países presentan. Este PCM fue aprobado también en noviembre de 2018, en la XLIV RMC, realizada en Montevideo. La primera incorporación de un bien cultural concreto bajo esta categoría fue la propuesta de Brasil: “*Tava: lugar de referência para o povo guarani*”. Se trata un sitio cercano a las ruinas de la reducción jesuítico-guaraní de São Miguel das Missões, que forma parte del PCM. La Tava es un sitio sagrado para el pueblo guaraní, y actualmente representa el punto de visto indígena respecto a la herencia de las Misiones y es “*um espaço vivo, de atividades diversas e de aprendizado para os mais jovens, pois ali viveram seus ancestrais, conhecidos como os antigos*” (Conselho Nacional de Política Cultural, 2018, párr. 4). Actualmente se encuentra en proceso de

incorporación a este PCM el elemento “Usos y prácticas de la comunidad Mbyá Guaraní de Pozo Azul, Misiones (Argentina)” (Mercosur, 2019b).

Cabe destacar que la idea de un “Universo Cultural Guaraní” como PCI y de la posibilidad de realizar un inventario sobre los sitios y prácticas que lo representan es un trabajo de larga data del CRESPIAL, que por pertenecer a la UNESCO es un socio estratégico del Mercosur Cultural en materia de patrimonio cultural. El proyecto “Salvaguardia del Universo Cultural Guaraní” es una iniciativa multinacional coordinada por el CRESPIAL junto a Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay desde el año 2011. Tanto en este organismo como en el Mercosur Cultural es especialmente valorada la participación de las comunidades originarias en el diseño y la ejecución de los proyectos de gestión patrimonial (CRESPIAL, 2021; Comparato, 2016, 2017).

En junio de 2021, la XLIX RMC aprobó la declaración del “Sitio de Memoria, ESMA: ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio” como parte de la LPCM, llamando a que los demás países se incorporen a esta categoría reconociendo sus propios sitios de memoria vinculados a las experiencias dictatoriales del siglo XX, factor de historia común de la región (Mercosur Cultural, 2021b). Actualmente, otras candidaturas para integrar el PCM se encuentran en proceso de evaluación o a la espera de homologación, por parte de la RMC, de la aprobación recibida en el seno de la CPC. Ellos son, como consta en las Actas 2/18 y 1/19 de la CPC: “Teatros del Mercosur: la escena magna (Argentina)”, “Remanentes de las fortificaciones en el Río de la Plata (Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay)”, “Solar de Artigas” (Paraguay y Uruguay), “Camino de las tropas” (Brasil y Uruguay), “Obra del Ingeniero José Custodio de Sá y Faria” (Argentina, Brasil y Uruguay). Además, se registran numerosas expresiones de deseo de incorporar otros bienes, que aún no han sido objeto de presentaciones formales, o de incluir capítulos nacionales en PCM reconocidos (Mercosur, 2018; 2019b).

Como podemos inferir, el tratamiento del patrimonio cultural en la región ha sido objeto de atención por parte de las delegaciones pertenecientes al bloque, especialmente apuntalada desde la creación de la categoría de PCM. En efecto, además de las candidaturas y aprobaciones registradas, en las reuniones de la CPC se distingue un intenso debate sobre los criterios para considerar un bien o manifestaciones culturales como PCM y sobre las estrategias para su conservación, salvaguardia, y difusión frente a la población mercosureña (Heiden, 2017; Comparato, 2017).

Capítulo III

El patrimonio cultural en el Mercosur: el caso del *chamamé*

*É num baile de fronteira
que a gente pode aprender
esse balanço safado
de se dançar chamamé*

- “Baile de fronteira” (Luiz Carlos Borges y Antonio Tarragó Ros h.)

3. 1. *Chamamé: breve repaso sobre la historia y las características de un género musical*

Cuando hablamos de *chamamé* nos referimos a un género musical cuya práctica y difusión tienen su epicentro en la provincia de Corrientes, pero cuya presencia se hace fuerte en todo el territorio argentino, especialmente en las provincias del Litoral (Chaco, Entre Ríos, Formosa, Misiones y Santa Fe), en Santiago del Estero y Buenos Aires. Sin embargo, el género también es cultivado en países vecinos de la Argentina, principalmente en Paraguay y en estados del sur y sudoeste de Brasil, entre los que destacan Rio Grande do Sul y Mato Grosso do Sul. En el caso de Uruguay, Bolivia y Chile, la presencia del *chamamé* se puede registrar pero a una escala ciertamente menor. Sobre los orígenes y la evolución del género existe una vasta bibliografía abundante en controversias y en las que resaltan los matices de acuerdo a cada zona en la que esta música se practica. Además de las variantes que el género ha experimentado en las distintos espacios en los que se extiende, cabe reconocer, como indica Piñeyro (2009) que en tanto expresión cultural el *chamamé* cuenta con una historia de continuidad y renovaciones que coexisten, muchas veces en franca tensión.

Piñeyro y Brisighelli (2014) destacan que en los tiempos coloniales el acercamiento entre los miembros de las congregaciones religiosas, como los jesuitas, y los pobladores nativos guaraníes, se caracterizó por el gusto de estos últimos por la música, la fabricación de instrumentos y la danza. Esta afirmación abona la hipótesis de que el *chamamé* tiene su origen en el establecimiento de las reducciones o misiones jesuítico-guaraníes en la actual zona fronteriza entre Brasil, Argentina y Paraguay. Particularmente, la reducción conocida como Nuestra Señora de los Santos Reyes Magos de Yapeyú adquirió el estatus de “Capital de la Música del Río de la Plata” en el siglo XVII, bajo la dirección de Antonio Sepp (sacerdote, músico y *luthier* de origen austríaco), y cuya relevancia se mantuvo hasta la expulsión de los jesuitas decretada por el rey de España en 1767. La herencia

jesuítica es, entonces, junto a la colonización española, la música guaraní, el aporte de los posteriores inmigrantes europeos y la corriente musical africana, una de las vertientes que dan origen al *chamamé* (Piñeyro y Brisighelli, 2014). En Cragnolini (1999), citando a Avellanal, Zini y Cáceres (1994) se lee la siguiente afirmación: “el *chamamé* nace del “encuentro” de dos culturas musicales, la guaraní y la española, producido en el marco de las misiones jesuíticas” (p. 243).

Piñeyro y Brisighelli (2014) reconocen la importancia de una especie musical conocida como “compuesto” como antecedente inmediato de la gestación del *chamamé* en la provincia de Corrientes. De hecho, estos autores entienden que las características del compuesto y sus ejecutantes se transmiten al *chamamé*, atravesados por tres factores: “el mestizaje cultural, la presencia de las Misiones Jesuitas, y el proceso histórico-social” (Piñeyro y Brisighelli, 2014, p. 56). En términos de periodización, Piñeyro y Brisighelli (2014) indican que el *chamamé* aparece en Corrientes y el Litoral argentino desde el siglo XIX, se consolida en Buenos Aires entre 1900 y 1930 y experimenta una “eclosión como fenómeno musical” entre las décadas de 1940 y 1960 (p. 60). Por último, estos autores defienden que la etimología de la palabra *chamamé* proviene de la frase guaraní “*che amóa memé*” que significa en guaraní “doy sombra a menudo”, haciendo referencia a las enramadas bajo cuya sombra se realizaban las danzas indígenas tradicionales y de las poblaciones rurales correntinas (Piñeyro y Brisighelli, 2014). Un sinónimo utilizado popularmente en la campaña correntina antes de la instalación definitiva del término *chamamé* era “ramada *güipé*” (en guaraní, “debajo de la enramada”), y en ese contexto no se utilizaría, según Piñeyro (2009) el término “polca”, mientras Morales Segovia (1977) asegura que el *chamamé* era conocido como polca correntina antes de la consolidación del término actual. Otras traducciones bastante difundidas del término *chamamé*, señalan que se trataría de algo “hecho de urgencia” o “improvisado” (Silva, 2018).

Un destacado músico, compositor e investigador del *chamamé* y, de forma general, del idioma y la cultura guaraní, Gonzalo “Pocho” Roch, defiende la tesis de que el género se origina en el encuentro europeo e indígena de las misiones jesuítico-guaraníes. Considera, sin embargo, que el *chamamé* tiene su origen en un rezo-danza de los guaraníes, y en sus orígenes el término que designa a este género musical quería decir “estar en la lluvia con el alma”. Por otro lado, el autor sostiene que el primer registro de la música del *chamamé* ejecutada con sus dos instrumentos básicos, la guitarra y el acordeón, se remonta a 1841 en manos de un sacerdote con antecedentes de granadero de San Martín, llamado Francisco Reyes Ortiz (Roch, 2011).

Contrariando esta tesis sobre el origen misionero del género, Pérez Bugallo (1992) afirma que el proceso histórico que hizo emerger al *chamamé* tiene sus orígenes en la música hispana colonial

del virreinato del Perú, que se habría introducido en la región Litoral de la actual Argentina casi sin modificaciones. Como dice el investigador en su trabajo:

Hemos analizado los más viejos ejemplos musicales de cuño anónimo que se conservan y hemos caído en la cuenta de que -pese a retoques posteriores- estamos en presencia, ni más ni menos, del Cancionero Ternario Colonial que se irradió desde Lima a toda la costa del Pacífico y llegó también al Atlántico en el área del Río de la Plata (Pérez Bugallo, 1992, p. 64).

La mentada influencia de las misiones jesuíticas quedaría, según este punto de vista, relegada a la primacía del centro colonial peruano desde el cual se difunden las modas y cantos populares españoles. Sin embargo, Pérez Bugallo (1992) se extiende sobre la música en las misiones jesuíticas, para asegurar que su práctica era ante todo la organización de orquestas de música culta integradas por indígenas. A raíz del disciplinamiento de la musicalidad guaraní para gusto de los oídos europeos de los misioneros, “los indígenas, a quienes se había despojado de su propia música, eran exhibidos ahora como virtuosos ejecutantes del catecismo cantado” (Pérez Bugallo, 1992, p. 68).

Al cabo de los siglos, se destacan sucesivas modas populares representadas por especies musicales como la “media caña”, el “pericón”, el “gato”, el “cielito”, y los mencionados compuesto y polca. Sobre esta última, podemos decir que su implantación en América del Sur tiene que ver con la llegada de inmigrantes centro-europeos. La polca, el “*chotis*”, la “*mazurca*”, el “*vals*” y otros géneros de esa región se instalaron con fuerza en la región del Plata y del Paraguay, en buena medida gracias a las veladas organizadas en Asunción a mediados del siglo XIX por la esposa del mariscal Francisco Solano López, Elisa Lynch, según la investigación de Pérez Bugallo (1992). En este contexto, se acentúa la difusión en suelo americano del acordeón, cuya ejecución es adaptada incluso por las poblaciones afro-americanas en la ejecución de ritmos como el “*candombe*” y la “*charanda*”. Para el académico citamos aquí, la introducción del acordeón reviste el carácter de una “revolución” y da lugar a un encuentro musical hipotético pero determinante:

Un buen día, gringos y criollos decidieron hacer música juntos. El que llegaba de Europa aportó su acordeón y sus ritmos de ambos órdenes: el binario de la polca y el *chotis* y el ternario del *vals* y la *mazurca*. El hombre de tierra adentro tomó su guitarra y acompañó con rasguídos, rítmicamente fiel a lo que le dictaba su tradición: en seis por ocho (Pérez Bugallo, 1992, p. 85).

Este encuentro daría lugar a una polca ternaria, a raíz del acompañamiento rítmico de la guitarra, a la que se incorporaban el canto criollo constituido sobre todo por compuestos y la danza

de pareja enlazada de acuerdo al aporte europeo. En la secuencia, la polca paraguaya, también ternaria y con protagonismo del arpa en lugar del acordeón sería el antecedente de la polca correntina, sin constituir ninguna de las dos polca propiamente dicha (Pérez Bugallo, 1992).

Ahora bien, ¿de dónde surge el vocablo *chamamé* para referirse a la música y danza que conocemos actualmente? El antecedente más antiguo, registrado por Olga Fernández Latour (2021), se remonta al 17 de febrero del año 1821, en el que el término aparece un texto polemista y satírico en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, con anterioridad a la introducción de la polca, y haciendo referencia a un tipo de baile del ámbito rural. En él se lee, aludiendo a un rival político del autor del documento, Pedro Feliciano Sáenz de Cavia, congresal correntino y director del periódico “Las Cuatro Cosas”: “ya me parece que lo veo destripando a unos, cruzándoles a otros la cara, bailando un *chamamé* encima de la cabeza de alguno, y echando sobre aquellas cubiertas de Dios por esa boquita que debía estar engarzada” (p. 5).

Pérez Bugallo (1992) anota un dato tradicionalmente sostenido, pero sin evidencia documental, que señala que tras la batalla de Caá Guazú de 1842 el General Paz indicó a su orquesta la ejecución de un *chamamé* para celebrar su victoria. No obstante, y salvando el registro mentado anteriormente por Roch (2011), el término *chamamé* desaparece de cualquier registro documental hasta 1930, año en el que el cantante Samuel Aguayo, popular por sus tangos y originario del Paraguay, graba para el sello discográfico RCA Víctor la pieza “Corrientes *poty*” (en guaraní, “flor de Corrientes”). La canción, de autoría de los músicos de extracción tanguera Diego Novillo Quiroga y Francisco Pracánico, se registró en sus primeras ediciones como “polca correntina” y luego como “*chamamé*” (Fernández Latour, 2021). Cabe señalar que cultores del género aseguran que el estilo ya existía con ese nombre por fuera del ámbito discográfico, en la campaña correntina y litoraleña.

Pérez Bugallo (1992) hace hincapié en “el papel de la ciudad de Buenos Aires como foco receptor, transformador y reinyector de las expresiones musicales populares correntinas” (p. 57). Justamente, la capital de la República Argentina será el centro de grabación de los primeros *chamamé* en manos de conjuntos integrados por músicos correntinos y paraguayos, ligados a la ejecución de tangos, guaranías y polcas. Es en Buenos Aires en la década de 1930 que “la síntesis gringo-tanguero-criolla llegaba a los discos” (Pérez Bugallo, 1992, p. 91) y comienza a configurarse la orquestación típica del género “chamamecero” con guitarra, acordeón (primero a botones, luego se incorporaría la versión “a piano”), el bandoneón, y el contrabajo (actualmente sustituido por el bajo eléctrico). El propio Pérez Bugallo (1992) sostiene que pese a esta configuración típica el *chamamé* nunca llegó ni llegará a cristalizarse, tratándose de un género en constante evolución. Las

primeras décadas desde la aparición discográfica y urbana del *chamamé* tendrán como sus máximos exponentes, aún hoy considerados las principales referencias del género tanto en Argentina como en el exterior, a Mario del Tránsito Cocomarola, Ernesto Montiel, Isaac “Isaco” Abitbol y Antonio Tarragó Ros. El primero de los mencionados es autor de la música del mítico *chamamé* “Kilómetro 11”, y el último cuenta con la distinción de ser el primer músico argentino en vender más de un millón de discos (Monjeau, 2015).

Es en esta misma época que comienza a hacerse evidente el fervor de los grupos más humildes de la ciudad de Buenos Aires frente al impulso de esta “nueva” especie musical de la región litoraleña, especialmente en el contexto de los salones bailables, las “bailantas” de los suburbios de la ciudad-puerto. La concurrencia a estos espacio se constituía de provincianos emigrados a Buenos Aires en busca de mejores oportunidades laborales, en el escenario de grandes oleadas de migración interna que marcaron la primera mitad del siglo XX en la Argentina (Raigoza, 2010). En palabras de Marily Morales Segovia (1977) “el *chamamé* sigue el destino del éxodo campesino” (p. 98).

Sobre este papel del *chamamé* entre personas oriundas de las provincias de Corrientes, del resto del Litoral y de la provincia de Santiago del Estero en Buenos Aires, Cragnolini (1999) indica que el género sirvió como una “entidad simbólica”. Bajo esta condición, ayudó a reconstruir identidades y redes sociales erosionadas por las experiencias de migración y miseria en los cordones industriales de la metrópoli a partir de la década de 1930. A partir de este momento, una constante ha sido la referencia al “terruño” y la “sacralización” de la herencia guaraní del *chamamé*, “sobredimensionada” entre los cultores del género (Cragnolini, 1999), y opuesta a las tesis defendidas por folcloristas y musicólogos que sostienen que el *chamamé* se origina en la polca paraguaya (Morales Segovia, 1977) o en las influencias hispano-peruanas (Pérez Bugallo, 1992).

Sin embargo, tanto en las emisiones radiales como en el negocio discográfico y en los círculos oficiales el *chamamé* permaneció tachado de música de “bajo nivel” y no era considerado un género folclórico, categoría a la que sí respondían especies características de otras zonas de la Argentina, como la zamba, jerarquizadas y “edulcoradas” para adecuarse a los lineamientos defendidos por las instituciones estatales y las discográficas (Pérez Bugallo, 1992). El *chamamé* no encajaba con el idea de nación que las instituciones oficiales buscaban promover, y probablemente era relegada por la constante alusión a su supuesto origen guaraní (Cragnolini, 1999). Recién en el año 1973 la Escuela Nacional de Danza incorporaría al *chamamé* dentro de la nómina y el programa de estudios de “danzas folclóricas” y, para Pérez Bugallo (1992), la década de 1980 sería de una particular expansión del *chamamé*. Particularmente representativa de este hecho es la publicación, en el

número 307 de la revista Folklore, un reportaje titulado “¡Ay *chamamé*, cómo te ignoraron y como te impusiste!” en el que se encuentran entrevistas realizadas a algunos de los principales exponentes del género en Argentina, como Ramona Galarza y Raúl Barboza. Más cerca en el tiempo, con representantes entre los que sobresalen Teresa Parodi, Antonio Tarragó Rós hijo, los hermanos “Rudi” y “Nini” Flores, y Horacio “Chango” Spasiuk (entre tantos otros artistas que difunden el *chamamé* en Argentina y el mundo y que no podríamos terminar de mencionar), se afirma que la manifestación cultural que implica el *chamamé* es un fenómeno consolidado y condicionante de relaciones sociales en pleno siglo XXI (Raigoza, 2010; Piñeyro, 2009).

En líneas generales, y sin pretender abordar exhaustivamente aspectos musicológicos, señalamos que el *chamamé* es un género de base ternaria en un ritmo de seis por ocho, y su instrumentación típica incluye acordeón, bandoneón, guitarra criolla y contrabajo o bajo eléctrico. Los conjuntos cuentan con cantantes en solitario o en dúos que cantan por tercetas y sextas paralelas. Con la instrumentación básica antes señalada, “ya sean en guaraní, en castellano o en una mezcla de los dos, las letras del *chamamé* suelen hablar de distintos personajes locales, de animales, de los pueblos del Litoral y, sobre todo, del río Paraná” (Monjeau, 2015, p. 38). Se registran también letras dirigidas a próceres y a figuras de autoridad, fuerzas de seguridad, comisarios, así como sobre el amor romántico, la añoranza del lugar de nacimiento y las penurias de la migración, los motivos patrióticos y religiosos, la conscripción, las leyendas indígenas y populares, entre otros asuntos (Morales Segovia, 1977; Fusco, 2001). Existen varias clasificaciones para distinguir diferentes tipos de *chamamé*: por ejemplo, la clasificación propuesta por Fusco (2001) divide al género en un *chamamé* “tradicional” o “maceta”, un *chamamé* “estilizado” y un *chamamé* “de proyección” especialmente característico de las producciones de las últimas décadas. Piñeyro (2009) propone caracterizarlo de acuerdo a los estilos más representativos en la provincia de Corrientes: el *kanguí* (en guaraní, “débil” o “triste, melancólico”), de ritmo más lento y melódico y representativo del norte correntino, con Tránsito Cocomarola como exponente fundamental; el *kireí* (en guaraní, “rápido”, “vivaz”), de carácter brioso y enérgico, propio del centro de la provincia y encarnado en Antonio Tarragó Ros, aunque más nostálgico en su versión “*paiubrerá*” (por la región de Corrientes conocida como Pai Ubre); y el *sirirí* (en guaraní, “fluido” o “escurridizo”), característico de la costa del río Uruguay y cuyos representantes fundamentales son Isaco Abitbol y Ernesto Montiel y que se identifica con lo rítmico, acompasado y enérgico.

Figura 3. “Cuarteto Santa Ana” y la instrumentación típica del *chamamé*.



Fuente: Diario Época. <https://www.diarioepoca.com/904153-el-legendario-cuarteto-santa-ana-se-presenta-en-el-teatro-vera>

Vale la pena apuntar que la presencia de los ríos de la región en las letras responde a la importancia que estas corrientes fluviales revisten en la zona del Cono Sur que Salvetti y Silvestri (2015) denominan “territorio guaraní”. A colación del recurso a este idioma en el *chamamé*, recordamos que el mismo es oficial en el Paraguay y en la provincia de Corrientes, y en el año 2006 pasó a formar parte de la lista de idiomas oficiales del Mercosur (Salvetti y Silvestri, 2015).

El *chamamé* es un género atravesado por la permanente evolución y no pocas disputas sobre su origen, su instrumentación, sus letras, su forma de ejecución y sus significados, tanto a nivel etimológico como simbólico. En la Argentina, esas discusiones tienen que ver con diferencias geográficas y generacionales: Marily Morales Segovia (1977) afirma que “cuando los autores no son oriundos del Litoral, hacen perder ese tipismo regional inconfundible al que designan como *chamamé*” (p. 99). En lo que respecta al debate entre tradición y renovación, Cragolini (1999) señala que “el discurso sobre esta disputa tiende a sacralizar al '*chamamé* auténtico', pues serle fiel significa ser fiel a las raíces, a su gente y al pasado” (p. 245). Como señalábamos en capítulos anteriores, la construcción de identidades y el papel de las manifestaciones culturales en ella son ámbitos conflictivos y en permanente evolución.

En la Argentina se realizan diversos encuentros y festivales de carácter anual dedicados exclusivamente al *chamamé*, siendo el de mayor envergadura el que se realiza en la ciudad de Corrientes, actualmente bajo el título de “Fiesta Nacional del *Chamamé* y Fiesta del *Chamamé* del Mercosur”. Sobre este evento discurriremos, por su reconocimiento regional, bajo un subtítulo propio. También en la ciudad entrerriana de Federal se realiza el “Festival Nacional del *Chamamé*”.

El “Festival Provincial del *Chamamé* y Festival Nacional del Auténtico *Chamamé* Tradicional” se realiza en la localidad correntina de Mburucuyá, y representa un bastión de la corriente más tradicionalista del género. Estos últimos dos eventos mencionados, curiosamente, son más antiguos que la Fiesta realizada en Corrientes, ya que cuentan con 52 y 46 ediciones, respectivamente. En la localidad de Puerto Tirol, en la provincia del Chaco, se realiza la “Fiesta Provincial del *Chamamé*”, que cuenta con 10 ediciones y se caracteriza por invitar a músicos paraguayos y brasileños. En esa línea de integración a través de la música, cabe destacar que en junio de 2021 se realizó en la ciudad de Puerto Iguazú, en la provincia de Misiones, el “Primer Festival Internacional del *Chamamé* de las Tres Fronteras”, con participación argentina, brasileña y paraguaya.

En términos de reconocimiento patrimonial, en la Argentina el *chamamé* fue declarado parte del Patrimonio Cultural Nacional en tanto “género musical folclórico” por la Ley N°26.558 de noviembre de 2009, en adhesión a los términos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. En el mismo documento se instituyó el 19 de septiembre como “Día Nacional del *Chamamé*” en alusión al aniversario del fallecimiento de Mario del Tránsito Cocomarola, ocurrido en 1974.

3. 2. Difusión del chamamé en países del Cono Sur

Las corrientes migratorias y las búsquedas laborales en primer lugar, y las emisiones radiográficas y el mercado discográfico después, contribuyeron a la consolidación del *chamamé* y su difusión más allá de las provincias del Litoral para extenderse a toda la Argentina. No obstante, hasta ahora no abordamos la introducción y expansión del género en otros países. De hecho, conseguimos pocos trabajos académicos que aborden la presencia del *chamamé* en el territorio de los países mercosureños, vecinos a la Argentina, siendo particularmente relevante esta manifestación musical en Paraguay y en los estados brasileños de Mato Grosso do Sul y Rio Grande do Sul.

En el caso de Paraguay, la presencia del *chamamé* tiene que ver con la proximidad geográfica respecto a las provincias del Litoral argentino, con los fenómenos migratorios, y con la histórica participación de músicos paraguayos que migraron hacia Corrientes y Buenos Aires en la configuración del *chamamé* como género (Higa, 2012), tal y como vimos más arriba con el ejemplo del cantor Samuel Aguayo en la década de 1930. Sin embargo, no hemos encontrado trabajos académicos que analicen la presencia del género en territorio paraguayo, más allá de breves menciones en estudios más generales. Así, por ejemplo, Schargorodsky (2012) analiza el

intercambio cultural entre Argentina y Paraguay y afirma que “en Paraguay gustan mucho los ritmos musicales litoraleños, como el *chamamé*” (p. 8). Ortega Morales (2018) se propone estudiar al Mercosur como un “territorio cultural” y entre los elementos culturales compartidos entre Paraguay y sus vecinos destaca: “en la música me sugiere la ejecución del arpa y también (...) en el *chamamé*” (p. 76). María Isabel Vera, intérprete y compositora paraguaya, nos aseguró que “en un festival en Paraguay nunca va a faltar el *chamamé*”. En la entrevista, la joven artista indicó que existen numerosos elencos de danza que practican el género, varios compositores que lo cultivan (aunque no de forma exclusiva, completando los repertorios con la polca y la guarania) y conjuntos paraguayos que interpretan netamente clásicos chamameceros, como “Los Pibes del *Chamamé*”.

La Fiesta del *Chamamé* del Mercosur se presenta oficialmente en distintas sedes además de Corrientes. Una de ellas es Buenos Aires, pero también destaca Asunción del Paraguay, ciudad en la que la Fiesta fue presentada por primera vez tras el reconocimiento del nivel mercosureño del evento, el 17 de noviembre de 2004:

El *chamamé*, la música popular de Corrientes, cruzó la frontera nacional y llegó hasta la capital guaraní para hermanarse con parte de la cultura que le dio origen. Anoche en la sede de la Embajada Argentina en Asunción se realizó la presentación de la Fiesta Nacional del *Chamamé* que se llevará a cabo en enero en Corrientes (...). Según comentó el Subsecretario de Cultura de la Provincia, Norberto Lischinsky, esta presentación fuera del país está íntimamente relacionada al hecho de que por primera vez Corrientes realizará la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur (Tribbia, 2004).

Dicha presentación se continuó realizando en la capital paraguaya en los años siguientes. Desde 2016 la presentación se realiza en el marco del “Festival de Música Paraguaya *ha Chamamé*”, que se lleva a cabo desde el mismo año en la Embajada de la República Argentina en Paraguay, con el apoyo de la propia embajada, del gobierno de la provincia de Corrientes, e impulsada por la cantante paraguaya Myrian Beatriz. Este evento, declarado de interés por la Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay, tiene como objetivo explícito fortalecer los lazos de integración entre Paraguay y Argentina y valorizar la herencia común guaranítica (ABC TV Paraguay, 2018).

En el estado de Mato Grosso do Sul, Silva (2018) afirma que la construcción identitaria y las expresiones culturales se hallan fuertemente influenciadas por la condición fronteriza con países hispano-americanos. En lo que respecta a la música, el autor indica que “*no campo da música enquanto manifestação cultural, não se pode negar a grande influência do chamamé, de origem ligada à Argentina e ao Paraguai*” (Silva, 2018, p. 1). La influencia paraguaya se destaca en Mato

Grosso do Sul: “*a chegada do Chamamé à região do Mato Grosso do Sul, no entanto, tem forte influência paraguaia, pois, segundo a Revista ARCA, o Chamamé, 'embora originário de Corrientes (Argentina), chegou até Mato Grosso do Sul via Paraguai'*” (Silva, 2018, p. 2). Una posible explicación de esta llegada del *chamamé* a Mato Grosso do Sul tiene que ver con el contacto de los paraguayos con el género en la frontera o el flujo migratorio con la Argentina, motivado por cuestiones laborales o por persecuciones políticas. Luego, estas personas de origen paraguayo y argentino se trasladarían a Mato Grosso do Sul para trabajar sobre todo en las extensas plantaciones de yerba mate (Ramos, 2018), empujados también por los incentivos ofrecidos por el gobierno brasileño para poblar el escasamente habitado territorio del estado, como nos afirmaron Juliano Javoski y Orivaldo Mengual, músico chamamecero y gestor cultural, respectivamente, de origen brasileño. El género se habría introducido por medio de estas corrientes migratorias, así como otras especies como la guarania y la polca, alcanzando el *chamamé* su consolidación hacia la década de 1960. En palabras de Javoski “*cada família que chegava, imagina, trazia toda a sua cultura, a sua bagagem de conhecimento e sua bagagem física também, trazendo seus discos de vinil*”. Por esos años, una de las principales referencias chamameceras en el estado, el acordeonista Zê Correa, sería popularmente distinguido como “*o rei do chamamé*” (Silva, 2018; Higa, 2012).

En el territorio de este estado brasileño se produce *chamamé* propio y se defiende su legitimidad en cuanto expresión arraigada en la cultura popular. En palabras de Silva (2018) “*o chamamé, portanto, se desenvolveu grandemente em Mato Grosso do Sul, com inúmeros e altamente qualificados compositores e intérpretes, além de muito apreciado e difundido em cidades deste estado*” (p. 3), dando lugar a un estilo propio que consiguió extenderse más allá de las fronteras estatales e influir en producciones musicales de otros géneros.

La relevancia del *chamamé* para la identidad cultural *sul-mato-grossense* se hace evidente al considerar las distintas leyes de reconocimiento patrimonial aprobadas en el estado. En primer lugar, y casi en simultáneo con el reconocimiento del *chamamé* como patrimonio cultural de la Argentina, la *Lei estadual* N.º 3.837 de diciembre de 2009 instituyó el mismo día 19 de septiembre como “*Dia Estadual do Chamamé*”. Por la *Lei estadual* N.º 4.113 de 2011 se reconoció a la ciudad de Rio Brillhante como “*Capital Estadual do Chamamé*”. En esa misma ciudad se realiza el “*Festival Internacional do Chamamé*”, y es la sede del *Centro Cultural do Chamamé* (Silva, 2018). Por último, en el marco de la declaración del *chamamé* como PCM en 2017, fue introducida la propuesta para que el género fuera reconocido también como patrimonio cultural del estado, lo cual finalmente se oficializó a través del *Decreto* N.º 15.708 del 29 de junio de 2021. Desde el 2017 se realiza el “*Festival Cultural do Chamamé do Mato Grosso do Sul*” en la ciudad de Campo Grande,

bajo los auspicios de la *Fundação de Cultura* del estado y el *Instituto Cultural do Chamamé*. Este evento, en el que participan artistas brasileños, paraguayos y argentinos, tuvo dos ediciones presenciales y una virtual, a causa de la pandemia de COVID-19, mientras se prepara una cuarta edición, en cuya difusión se destaca el valor de la integración regional y se incorporan banderas de los países del Cono Sur. El *Instituto Cultural do Chamamé* fue creado oficialmente en marzo de 2015, como resultado del proyecto radial “*A Hora do Chamamé*” cuyo impulsor es el actual presidente del *Instituto*, Orivaldo Mengual.

Incluso se llega a afirmar que este género es el más representativo del estado, y se lo reconoce como componente de su “alma guaraní” (Higa, 2006). Cabe destacar que este estado es relativamente nuevo, considerando que se separó del actual estado de Mato Grosso en el año 1979, con lo cual la construcción identitaria *sul-mato-grossense* es un fenómeno de particular vigencia (Silva, 2018).

Para finalizar este recorrido de las regiones en las que el *chamamé* tiene una particular relevancia, retomamos a Alvares (2007), quien reconoce que buena parte de los géneros más representativos de la música *gaúcha*, es decir, del estado de Rio Grande do Sul, no se originaron dentro de las fronteras de dicha entidad subnacional. En el caso del *chamamé*, el autor sostiene que su ingreso al repertorio del estado ocurre prácticamente en paralelo a su consolidación en la Argentina, a causa de los intercambios y migraciones a través del río Uruguay, que separa Rio Grande do Sul de la provincia de Corrientes. La difusión se debió especialmente a la presencia de emisoras radiales argentinas que eran captadas en la zona fronteriza (Alvares, 2007). De hecho, Juliano Javoski, consagrado artista chamamecero oriundo de São Jerônimo, afirma que su primer contacto con el *chamamé* fue en su adolescencia a través de la radio, y sostiene que el género empezó a asentarse en el estado por esta vía hacia el año 1965.

El género se popularizó en el estado y se afirma que su presencia se hace sentir en cualquiera de los festivales folclóricos en los que se afirma la identidad *gaúcha*, a tal punto que Alvares (2007) afirma que “*o chamamé é um dos gêneros mais executados atualmente no Rio Grande do Sul*” (p. 14). Citando a Maciel (2004), el propio Alvares (2007) rescata que “*o principal gênero de música folclórica do nordeste argentino, o chamamé, avança sobre o Estado, formando uma legião de apreciadores e enriquecendo o repertório das canções regionais*” (p. 14).

En Rio Grande do Sul, una de las principales instancias de creación y difusión de *chamamé* son los festivales de música nativa, que mantienen el formato de certamen para composiciones inéditas. Uno de los mayores festivales del estado, la “*Califórnia da Canção Nativa*”, que se realiza anualmente en la ciudad de Uruguaiana, mantuvo hasta el año 2017 una prohibición una inscripción

de canciones de este estilo por considerarlas “extranjeras”. Hasta ese año, muchos compositores inscribieron sus canciones, en ritmo de *chamamé*, pero bajo otros rótulos. En la misma Uruguiana, y en respuesta a esta veda impuesta al *chamamé*, surgió el festival “*Grito do Chamamé*”, mientras en la localidad de São Luiz Gonzaga y bajo la dirección de Jorge Guedes, referente del *chamamé gaúcho*, tuvo lugar entre 2005 y 2012 el “*Encontro Internacional de Chamameceiros*”. En el caso del festival “*Sapecada da Canção Nativa*”, que tiene lugar desde la década de 1970 en Lages (una ciudad del estado de Santa Catarina particularmente identificada con la cultura *gaúcha*) el *chamamé* es uno de los géneros más ejecutados y valorados (Marcon, 2009). Para el caso del “*Sinuelo da Canção Nativa*”, de la ciudad *gaúcha* de São Sepé, la edición 2021 recibió cerca de quinientas canciones para participar del certamen. Entre ellas más de la mitad eran *chamamé*, y de las diez canciones finalistas, cuatro eran representantes del género en cuestión, según nos confió Juliano Javoski, parte del jurado del evento.

La introducción del *chamamé* en el extremo sur del territorio brasileño tiene como principal responsable, según reconocen sus pares compatriotas como Juliano Javoski, a Luiz Carlos do Nascimento Borges, cuyo primer trabajo discográfico, “*Argentina e Brasil*”, fue publicado en el año 1971. Por su parte, los “*Centros de Tradição Gaúcha*” ocupan un lugar relevante en la socialización del género en los estados del sur de Brasil (Pallini, 2001; Marcon, 2009).

3. 3. Fiesta del Chamamé del Mercosur: el evento como factor de integración cultural

En 1985, la Resolución N°281 de la Secretaría de Comercio Exterior de la Nación Argentina declaró a la ciudad de Corrientes como sede de la Fiesta Nacional del *Chamamé*. Casi dos décadas después se estrenó la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur, tras la XVIII RMC del Mercosur, realizada en Puerto Iguazú el 24 de junio de 2004. En el Acta N°01/04 emitida en esa oportunidad se puede leer, entre las decisiones de la RMC:

(Los ministros) declaran de interés cultural para la región la Fiesta del *Chamamé* que anualmente se realiza en la provincia de Corrientes de la República Argentina, dados los fuertes lazos de integración que el evento genera y se autoriza a sus organizadores para que a partir de su próxima edición, a llevarse a cabo en enero 2005, pase a denominarse Fiesta del *Chamamé* del MERCOSUR (Mercosur, 2004, art. 9).

En marzo de 2006 la Cámara de Diputados de la Nación Argentina ingresó un proyecto de declaración de la realización de este evento como de “Interés Parlamentario”, a propuesta de la

representante correntina Araceli Méndez de Ferreyra, incluyendo una mención al reciente reconocimiento del valor regional del género en el Mercosur:

Debido a la expansión del género en la región MERCOSUR, en los países con los que compartimos una matriz cultural común, como se ha denominado la región guaranítica, la propuesta de una visión internacional de la Fiesta se puede materializar - sobre todo teniendo en cuenta antecedentes concretos de varias de las ediciones anteriores donde participaron con gran repercusión artistas emblemáticos de Brasil y Paraguay- (Cámara de Diputados, 2006, párr. 11).

Pese al reconocimiento del paso de artistas paraguayos y brasileños por el escenario “Osvaldo Sosa Cordero” ubicado en el anfiteatro “Mario del Tránsito Cocomarola”, donde se realiza la Fiesta y llamados así en honor a notables músicos chamameceros, el reconocimiento al nivel del Mercosur implicó una novedad. A partir del Acta N°01/04, la Dirección de las Artes Escénicas, de la Música y de las Artes Audiovisuales (DAEM) del Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes (ICC), organismo encargado de la organización de la Fiesta, asume un compromiso particularmente relevante. En cada una de las noches en las que se realice el evento, formarían parte de la grilla de presentaciones por lo menos un artista, conjunto, orquesta o compañía de danza, tanto de origen paraguayo como brasileño, además del gran volumen de números protagonizados por artistas de la Argentina.

Este compromiso, expresado por el actual representante del DAEM, Eduardo Sívori, es confirmado por el *Ofício* N°039/2019 (ver Anexo 1) emitido por la *Assamblea Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul*. En este documento, a propuesta del diputado Luiz Marengo, reconocido defensor de la cultura *gaúcha*, con varias participaciones en la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur y devenido representante de la población de su estado, se realiza una invitación al propio Eduardo Sívori a recibir la “*Medalha da 55ª Legislatura*”. En el texto del mencionado *Ofício* se lee:

Em virtude de que desde que o senhor assumiu a direção da Festa Nacional do Chamamé e do Chamamé do Mercosul se preocupou em inserir artistas brasileiros. Sob sua direção, a Festa passou a ter um apresentador brasileiro em todas as nove noites do evento e no mínimo um espetáculo do Brasil por noite (...). Seus esforços em integrar a cultura chamamecera colocaram gratuitamente para a TV Educativa do Rio Grande do Sul as condições de transmitir ao vivo a íntegra da Festa Nacional do Chamamé (Assembleia Legislativa, 2019, párr. 2).

Cabe destacar que la trigésima edición de la Fiesta (la número 16 a nivel mercosureño) en enero de 2020, última oportunidad en que la misma se realizó en formato presencial hasta el

momento en que escribimos este texto, contó con una programación de diez noches consecutivas de espectáculos, aunque algunas ediciones anteriores llegaron a tener doce veladas programadas. La 1° Fiesta del *Chamamé* del Mercosur, de enero de 2005, tuvo solamente tres noches, lo cual confirma no solo el crecimiento de la Fiesta en sí, sino que también permite dimensionar la expansión proporcional de artistas de los países vecinos a la Argentina que comparten el escenario con sus colegas provenientes de distintas provincias del país. Además, la afluencia de público y delegaciones compuestas por funcionarios públicos tanto de Paraguay como de los estados del sur brasileño han crecido constantemente con los años. Por otro lado, además de los presentadores argentinos de la Fiesta, Rigoberto González Mann de Paraguay y Paulo de Freitas Mendonça de Rio Grande do Sul, introducen a los artistas y animan todas las noches de la Fiesta desde el año 2009. Lo hacen por invitación de la dirección de la Fiesta, con sus inconfundibles voces y saludos en guaraní y portugués, “para que cuando apareciera la televisión brasileña y la paraguaya, ellos le contaran a sus compatriotas desde acá, en su idioma nativo”, en palabras de Sívori. Conviene destacar, como leímos en el *Oficio*, que la Fiesta es transmitida en canales de televisión y emisoras radiales de los tres países, y cuenta con la cobertura de diversos medios periodísticos en formato digital e impreso.

Eduardo Sívori aclara que el reconocimiento a nivel mercosureño se dio en el marco de un proceso de revalorización de la Fiesta en Corrientes, desde la Subsecretaría de Cultura provincial (actual ICC) a partir del año 2002. En este marco, la RMC acogió la propuesta. Sívori destacó la presencia de una eminencia de la música popular brasileña, Gilberto Gil, en su carácter de ministro de Cultura, en la RMC de Puerto Iguazú. Al ser consultado por la declaración de la RMC que oficializó el título de Fiesta del *Chamamé* del Mercosur, el entrevistado sostuvo que este primer paso en la patrimonialización del *chamamé* en la región fue ante todo una consecuencia de una proceso de larga data, que al visibilizarse permite “reconocernos como región”. Para Sívori, la declaración de 2004 no hizo más que abrir el camino para que se hiciera explícito el carácter de cultura compartida de la región:

El tema en realidad es al revés. Es una consecuencia. El *chamamé* se genera, como pasa con la mayoría de los géneros de raíz folclórica, como consecuencia de algo. En nuestro caso es el aporte guaraní, el aporte europeo y el aporte africano (...). Se empieza a trabajar fuerte con el *chamamé* y entonces se nos ocurre hablar con la gente de Brasil, hablar con la gente de Paraguay y decir “bueno, vamos a hacer un reconocimiento del *chamamé*, que tiene que ver con todos nosotros” y la Fiesta ponerla como Fiesta del Mercosur, porque de alguna manera representa un ritmo que es parte de una cultura común.

Sívori señaló el estrechamiento de contactos con funcionarios públicos de Brasil y Paraguay que la Fiesta motoriza desde la 1° Fiesta del *Chamamé* del Mercosur. Por el lado de Brasil, el director del DAEM destacó a Luiz Marengo para el caso de Rio Grande do Sul, que en su carácter de artista participó de varias ediciones de la Fiesta y que desde su actual cargo como *deputado estadual* “dio visibilidad política al tema”. Sobre el mismo estado, Sívori relató que cuando fue a la ciudad de Porto Alegre a invitar a la *TV Educativa* del estado para que transmitiera la Fiesta, los miembros de la junta directiva le dijeron: “en realidad le pedimos que venga porque le queríamos conocer la cara... nosotros somos amantes chamameceros y teníamos decidido que queríamos ir a transmitir la Fiesta de ustedes, pero no íbamos a ir sin conocerlo personalmente”. Con respecto a Mato Grosso do Sul, Sívori destacó que el gobernador del estado, Reinaldo Azambuja, es personalmente un entusiasta del *chamamé* y de la Fiesta, a la que acudió en varias oportunidades y en el marco de la cual ha establecido contactos con sus pares argentinos. En el caso de Paraguay, Sívori nos contó que el contacto con funcionarios, especialmente con ministros de Cultura y Turismo, fue rápido y posibilitó la gestación de proyectos conjuntos, que incluyen el traslado de contingentes paraguayos a la Fiesta y eventos como el mencionado Festival de Música Paraguaya *ha Chamamé*.

Verónica Pallini (2001), en un artículo que reseñamos en capítulos anteriores de este trabajo, sostiene que un evento cultural, en tanto “espacio de disputa”, es “un acontecimiento cultural que afecta la cotidianidad urbana, tiene fines que no suelen aparecer de forma tan manifiesta” (p. 16). Entre esos fines, que la autora registra en su estudio sobre el evento “Porto Alegre en Buenos Aires”, se encuentran el intercambio de bienes culturales entre artistas, la vinculación entre funcionarios, la mirada al respecto del Mercosur, y la continuidad del evento en relación a las cúpulas políticas. Creemos que otro tanto puede observarse en la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur.

Figura 4. Banderas de los países del Mercosur en el cierre de la 13° Fiesta del *Chamamé* del Mercosur.



Fuente: ComunicaNEA. <http://comunicanea.com/fiesta-nacional-del-chamame-2017/>

Marcon (2014) analiza la Fiesta desde el punto de vista de la antropología social y bajo el presupuesto de que la situación festiva produce la vida colectiva, que sus efectos sociales superan la realización del evento en sí misma. La autora afirma que:

se tomarmos os gêneros musicais enquanto sistemas discursivos dinâmicos, possuidores de fronteiras fluidas e alvos de disputas pelo sentido atribuído por diferentes grupos que os constituem e por eles são constituídos, podemos refletir também sobre o papel das festas e festivais enquanto espaços críticos para a constituição de grupos sociais por gêneros musicais e vice e versa (Marcon, 2014, p. 185).

En línea con este análisis, la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur se constituye como un espacio de encuentro entre cultores del género provenientes de la Argentina, Paraguay y Brasil, además de participaciones más esporádicas de ciudadanos de otros países de la región. Para María Isabel Vera, la participación en la Fiesta del *Chamamé* representó la mayor satisfacción de su carrera, y aseguró: “a mí me pone muy feliz que haya una Fiesta de esa envergadura para este género que es tan importante, porque no va a permitir que el *chamamé* muera nunca: el festival va a crecer y va crecer cada día”. Juliano Javoski, con una trayectoria en la Fiesta que inició casi en simultáneo al Acta N.º 01/04 de la RMC, dijo que “*para nós, chamameceros, cantores, músicos, mas também aqueles que admiram, a Fiesta é a Meca, a nossa Meca*”. Además, en relación a la participación paraguaya, brasileña y argentina en la Fiesta, destacó:

eu acho maravilhoso isso. Tem tantos artistas que se dedicam ao chamamé, e não tem espaços no nosso solo gaúcho. No Paraguái também não se tem muito espaço pelo que eu sei (...) Então a Fiesta nos proporciona isso, são momentos mágicos que a gente vivencia lá (...) É um momento que a gente tem para se reunir com as amizades de lá, é muito gostoso.

Santhyago Ríos, acordeonista chamamecero argentino que conseguimos entrevistar para este trabajo, afirma que la Fiesta es un espacio de encuentro entre artistas que por sus orígenes muestran diferentes estilos y se identifican de otras formas con el *chamamé*, lo cual da pie al intercambio y al conocimiento mutuo. Este músico se presentó en solitario en el escenario principal de la Fiesta, y también lo hizo junto a un ensamble llamado “Acordeones del Mercosur”, junto a otros artistas de la Argentina, de Brasil y de Chile. Cuando fue consultado por el nombre del conjunto, Santhyago contestó: “Fue un poco por mimetizarse al nombre del festival, de Corrientes, por unir eso. A la vez fue una forma medio estratégica. Está bien que, bueno, como están los muchachos de Chile y de Brasil, también daba justo como para ese nombre”.

Según Marcon (2014) la idea de frontera y de transnacionalidad está particularmente presente en este evento, ya que por la misma fuerza centrípeta por la que un género se establece

geográficamente y pasa a formar parte de una identidad nacional, también atraviesa esas mismas fronteras nacionales. Esta dinámica de identificación con un género musical más allá de las fronteras de los países del Mercosur es una de las “articulaciones estratégicas” de los organizadores de la Fiesta, que “*de fato, tornou-se um espaço de representação da integração mencionada pelo bloco econômico e a presença de artistas não-argentinos é um dos pontos fortes do evento*” (Marcon, 2014, p. 188). Las afirmaciones de los artistas entrevistados, que han participado de la Fiesta, así como el recurso al Mercosur para bautizar a la orquesta de acordeones de Santhyago, da cuenta de la representación del bloque en el imaginario de los artistas y el público.

Asumiendo que la transnacionalidad es uno de los niveles de integración del escenario internacional contemporáneo, Marcon (2014) apunta que, tanto los organizadores del evento como los presentadores, artistas y medios de comunicación masiva que lo cubren, apelan al discurso regional. Actúan de esta forma “*envolviendo processos de centralização e descentralização de elementos identitários, que embora pareçam contraditórios, se adequam muito bem a ideia de transnacionalidade nesse contexto*” (Marcon, 2014, p. 190). La autora destaca el hecho de que, de forma cada vez más palmaria con el paso de las ediciones de la Fiesta, se realizan numerosas actividades en paralelo que permiten que el intercambio y el aprendizaje mutuo ocupen facetas diversas más allá de la música propiamente dicha, en la gastronomía, en la artesanía, en la danza, en las “bailantas chamameceras”, y en los foros de debate sobre *chamamé*, entre otras (Marcon, 2014).

Para Marcon (2014) este ambiente festivo localizado geográficamente en la ciudad de Corrientes pero de alcances transnacionales asume el carácter de un “ritual”. En una línea similar, Monjeau (2015) afirma:

La Fiesta Nacional del *Chamamé* tiene lugar durante unos diez días del mes de enero, el momento de mayor calor de todo el año (en uno de los lugares más calurosos de la Argentina). Los 40° C de temperatura y las horas ininterrumpidas de música deben llevar a los miles de espectadores a una especie de trance (Monjeau, 2015, p. 36).

Pese al ambiente de intercambio, conocimiento mutuo, valorización del patrimonio cultural representado por el *chamamé* e identificación con una cultura común que se abrió con la declaración del Mercosur, Eduardo Sívori nos ofreció un panorama menos alentador respecto al bloque. Si bien reconoció el valor del reconocimiento de 2004, que legitimó e impulsó los esfuerzos de los cultores del *chamamé* en la región, tanto artistas como gestores funcionarios públicos, en todos estos años no se han establecido mecanismos de cooperación entre la dirección de la Fiesta y el funcionariado mercosureño. Esta alusión es demostrativa de que la institucionalidad del Mercosur Cultural aún muestra un déficit que impide dotar al órgano de un rol aún más protagónico en el

proceso de patrimonialización, pero también lo es del hecho de que los agentes implicados en el proceso generan interacciones que trascienden las instancias formales del espacio mercosureño.

3. 4. La declaración como Patrimonio Cultural del Mercosur y el camino hacia UNESCO

En el mencionado *Oficio* redactado por Luiz Marengo en su calidad de *deputado estadual gaúcho* se pueden leer también las siguientes líneas:

Também temos ciência de que é fruto de seu trabalho, a consagração do Chamamé como Patrimônio Imaterial do Mercosul e a sugestão junto à Unesco pelo reconhecimento desta arte como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Estas consagrações de Patrimônio Imaterial se tornam um reforço cultural para Corrientes, Paraguai, Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul, onde o chamamé é importante signo musical e artístico (Assembleia Legislativa, 2019, párr. 3).

El proceso para la declaración del *chamamé* como PCM empieza, según la directora de Relaciones Internacionales de la provincia de Corrientes, Gabriela Basualdo, en el año 2007. Aún no se hacía oficial la propia categoría de PCM pese a que la idea, como vimos, ya se hacía presente en las RMC. En ese año Basualdo envió el primer escrito formal a la Cancillería argentina para buscar el reconocimiento ya no solo de la Fiesta, sino del género como un todo, en el Mercosur Cultural. Recién para el año 2011 el *chamamé* aparece mencionado en un documento de la CPC en referencia a su potencial como PCM. En efecto, el Acta N.º 5/11 de la CPC reconoce al puente Barón de Mauá como PCM, y reconoce las propuestas de Paraguay de incorporar la yerba mate a la incipiente lista y de la Argentina, de incluir al *chamamé*.

El siguiente hito del proceso de patrimonialización institucional del *chamamé* en el Mercosur Cultural fue la XIII Reunión de la CPC, que tuvo lugar en la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay, en mayo de 2016. Sobre este encuentro Gabriela Basualdo asegura que significó un avance para la candidatura del *chamamé* como PCM porque se consensuó que la Argentina presentara el bien de forma individual. Esto a pesar de que los países que potencialmente acompañarían la propuesta no contarán al *chamamé* como Patrimonio Nacional. No obstante, la titular de la DRIC insiste en que no era lo que se buscaba con el proyecto de postulación, sino que siempre se destacó la participación de Paraguay y Brasil en el proceso. El artículo 6 del Acta N.º 01/16 que emanó de esta reunión indica, en referencia al *chamamé*, que la CPC “aprueba la propuesta de Argentina y se acuerda la presentación del dossier de candidatura a la LPCM, en la

próxima PPT (presidencia *pro tempore*) previo análisis del Comité Técnico *ad hoc*". En la justificación de dicho *dossier*, los valores señalados como encarnados en el *chamamé* y su cultura son la identidad, la apropiación y la integración. Respecto a este último valor, y en consonancia con los documentos del Mercosur Cultural que repasamos en el capítulo anterior, el *dossier* (ver Anexo 2) indica que "por su localización y características culturales (el *chamamé*) puede ser considerado columna vertebral del MERCOSUR, porque no solo cumple una función artística y de disfrute colectivo sino que se constituye transversal a la integración regional de países hermanos" (Cultura Corrientes, 2017, p. 3).

Posteriormente, en la XIV Reunión de la CPC, que tuvo lugar bajo la PPT de la Argentina en Buenos Aires, en mayo de 2017, el *chamamé* dio un paso más en su camino a la patrimonialización institucional, en los siguientes términos:

De acuerdo a lo expuesto por el Comité Técnico *ad hoc*, la CPC aprueba la inclusión del "Chamamé en Argentina" en la Lista del Patrimonio Cultural del Mercosur. La CPC felicita a la delegación argentina por el trabajo realizado y la excelente presentación del *dossier* de candidatura que consta como Anexo VIII. La CPC eleva a consideración de la RMC la homologación de la decisión de la CPC de reconocimiento del "Chamamé en Argentina" como Patrimonio Cultural del Mercosur (Mercosur, 2017, art. 4, inc. 6).

En paralelo a este documento de la CPC, el Acta N.º 01/17, apareció en el Parlamento del Mercosur un proyecto de recomendación firmado por el parlamentario argentino Alejandro Karlen y aprobado por la comisión de Educación, Cultura, Ciencia, Tecnología y Deportes del órgano. El documento recomendaba al CMC que inste a los gobiernos a suscribir, junto a la CPC, "al reconocimiento del acervo cultural de una amplia zona geográfica que vuelca en el *chamamé* su identidad musical, poética y danza" (Mercosur, 2017b, art. 1).

Finalmente, llegó la incorporación del *chamamé* a la LPCM en XLI RMC realizada también en Buenos Aires, el 8 de junio de 2017. Bajo la PPT de la República Argentina, encabezada por el entonces ministro de Cultura Pablo Avelluto, el Acta N.º 01/17 homologa la decisión de la CPC, dotando de forma institucional al *chamamé* de la distinción de PCM. Las notas periodísticas sobre el acontecimiento destacaron la labor del ICC, bajo la dirección del arquitecto Gabriel Romero, y de la DRIC dirigida por Gabriela Basualdo. Diversos portales recogieron las palabras del arquitecto Romero a propósito de la homologación de la decisión de la CPC en la RMC de junio de 2017:

Venimos trabajando hace bastante tiempo para revalorizar, difundir y garantizar el futuro del género. Esta declaración de Patrimonio Cultural del Mercosur nos coloca en un lugar privilegiado y nos permite articular acciones con gobiernos como Paraguay y Brasil, y además

representa subir un escalón más camino a que el *chamamé* sea declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco (Diario Norte, 2017, párr. 3).

No es necesariamente una consecuencia directa del proceso de patrimonialización ocurrido en el seno de la CPC y la RMC, pero es representativo el hecho de que, además de la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur en Corrientes, por estos años comienza a realizarse el Festival de Música Paraguaya *ha Chamamé* en Asunción, impulsado por la cantante Myrian Beatriz. Además, en la ciudad de Campo Grande en Mato Grosso do Sul se realiza por primera vez en 2017 el *Festival Cultural do Chamamé*, organizado por el *Instituto Cultural do Chamamé* bajo la dirección de Orivaldo Mengual. Ambos eventos contaron con también con la presencia de artistas argentinos, y es explícita en ellos la apuesta a la integración regional a través de la cultura chamamecera. Por otro lado, 2017 es el año en el que se levanta la mencionada prohibición para presentar canciones en ritmo de *chamamé* en el festival *Califórnia da Cancão Nativa* de Uruguaiana, Rio Grande do Sul. Como nos dijo Juliano Javoski, este hecho fue un paso más en la expansión del *chamamé* en el estado del sur brasileño, en la eliminación de prejuicios hacia el género, y en la consolidación del *chamamé* como ritmo identitario de la música popular del estado. Estos tres hechos, casi simultáneos, ejemplifican la afirmación del proceso de patrimonialización del *chamamé* en distintos países de la región, en diálogo directo con las medidas de patrimonialización tomadas en Corrientes y el resto de Argentina, y con las declaraciones del Mercosur Cultural.

Para Gabriela Basualdo, la declaración de PCM representa un hito más en un proceso de larga data, y no un punto de quiebre en la historia del género. Lo que ocurre con el *dossier* de candidatura es en realidad el reconocimiento a lo hecho por los portadores de la cultura en su proceso espontáneo de patrimonialización primaria, que abarca toda la historia del *chamamé* que reseñamos previamente, con sus “padres fundadores” y los cultores actuales del género. Eduardo Sívori se expresó en términos similares, al señalar que el reconocimiento de 2017 tuvo un “efecto *light*”. Por un lado, Basualdo reconoce que la declaración mercosureña sirvió para llamar la atención de la población en la región al respecto del *chamamé* y al patrimonio cultural en términos generales, y además permitió que se utilizara el logo del Mercosur Cultural en eventos chamameceros, incluyendo la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur. Por el otro, en la misma línea que destacaba Gabriel Romero, Basualdo señaló que “la declaración del *chamamé* como PCM nos proyectó, nos posibilitó, nos dio fuerza y brío a través del reconocimiento y nos inspiró para avanzar un poco más”, hacia la declaración de PCIH en la UNESCO, demostrando la continuidad de un proceso de patrimonialización que alcanzó su etapa “global” en los términos de Mendoza Mejía (2018).

De especial relevancia para nuestro trabajo, es la alusión de la Dra. Basualdo a la preparación

del *dossier* de candidatura, con aportes provenientes de artistas, gestores y funcionarios de Paraguay y Brasil, aunque haya sido finalmente redactado desde la DRIC. En el ámbito del Mercosur Cultural, la candidatura del *chamamé* y su eventual declaración como PCM significaron una “gimnasia” que luego permitiría un trabajo en conjunto más estrecho para la candidatura de las prácticas asociadas a la yerba mate, reconocidas como PCM en 2018. En efecto, el proceso de patrimonialización institucional en el seno del Mercosur significó un proceso de intercambio, conocimiento mutuo y socialización entre funcionarios como la propia Dra. Basualdo y sus homólogos de los demás países. No obstante, Basualdo lamentó la escasa atención prestada por la Cancillería argentina y el Ministerio de Cultura a compromisos como la exposición del Plan de Gestión del *chamamé* en cuanto PCM en la RMC. Esto nos remite a las falencias en el área de la diplomacia cultural del Mercosur ya citadas por Soares (2008). Respecto a los representantes de Paraguay y Brasil, la titular del DRIC señaló que demostraron interés en participar del proceso y destacaron su aportes a la difusión y la práctica del *chamamé*, pero que no asumieron las riendas de la candidatura. Los organismos públicos correntinos se posicionan como los principales responsables de la patrimonialización en red del género, articulándose con otros actores públicos y privados de la región, con el Mercosur Cultural como ámbito de referencia.

Parte del “efecto *light*” de la declaración de PCM tiene que ver con la continuidad de las instancias de patrimonialización primaria e institucional en otros niveles, que comentábamos antes. Para Eduardo Sívori, tanto este reconocimiento como el de 2004 profundizaron un proceso en marcha en lugar de hacer viable dicho proceso, aunque tanto él como la Dra. Basualdo y Juliano Javoski sostuvieron la importancia de la declaración mercosureña como hito previo para la declaración global en la UNESCO.

Los entrevistados, al haberse producido la declaración del *chamamé* como PCIH recientemente, en diciembre de 2020, tenían bastante presentes las impresiones causadas por ese acontecimiento. El reconocimiento como PCM es visto como la antesala del reconocimiento internacional, y en las gestiones realizadas para alcanzar dicha distinción el papel de artistas y cultores del *chamamé* en el Mercosur fue valioso. Entre ellos se encuentra el propio Juliano Javoski, que participó en la defensa de la postulación realizada por la UNESCO, encabezada por el ICC y la DRIC. No obstante, en el reconocimiento de la UNESCO solamente figura la Argentina como portadora de este patrimonio, pese a que el *dossier* de candidatura destacaba la difusión a los países vecinos.

La propia Dra. Basualdo sostuvo que presentar la candidatura a título de Argentina fue una decisión práctica. Lograr el apoyo de las cancillerías de Brasil y Paraguay para la postulación

hubiera requerido esfuerzos mayores que hubieran limitado el margen temporal para elevar la propuesta a la UNESCO. Para la directora de Relaciones Internacionales de la provincia de Corrientes, este hecho no invalida el sentido de pertenencia de los chamameceros y chamameceras de países vecinos. En efecto, a los fines de este trabajo no abordaremos la patrimonialización global que ocurrió en la UNESCO, sino las impresiones que causó en algunos de los implicados en la práctica del *chamamé* en el Mercosur.

Juliano Javoski señaló que en Rio Grande do Sul mucha gente festejó tanto la declaración como PCM como el reconocimiento en el marco de la UNESCO, en cuya defensa el propio Javoski participó activamente, al igual que Luiz Marengo desde dicho estado y Orivaldo Mengual, desde Mato Grosso do Sul, entre otros. Javoski subrayó que estos reconocimientos, festejados en Brasil, son señales de que lentamente se van desvaneciendo ciertos prejuicios que señalan al *chamamé* como un “género extranjero”, anclados en perimidos sentimientos de rivalidad hacia la Argentina. Esa resistencia que Javoski registra en Brasil, especialmente en Rio Grande do Sul, Santhyago Ríos la identifica en Argentina: “desde el punto, por ahí, del reconocimiento, siempre de alguna forma fue resistido el *chamamé*, en muchos lugares, de Argentina encima, donde es nuestro y fue muy resistido y sigue siendo resistido en varios festivales”. Como vemos, las declaraciones de PCM y PCIH, frente a esas resistencia, representan una legitimación de las identidades de los portadores de cultura, los artistas chamameceros en este caso. Adicionalmente, les permite reconocerse como portadores de un patrimonio cultural que trasciende las fronteras estatales. En palabras de María Isabel Vera al respecto de la inclusión del *chamamé* en la LPCM y la Lista de PCIH:

En mi opinión está súper bien, porque el *chamamé* como yo digo... la música en general no tiene dueño, y nosotros, los hombres, creamos las fronteras, y la música debe ser libre. Para mí entonces, eso es lo que pienso de que haya sido declarado como PCM y que no solamente una región sea identificada con eso y que podamos nosotros también sentirnos chamameceros y ser chamameceros. Eso a mí me pone muy feliz, porque puedo decir orgullosamente que defiendo al *chamamé* y aquí en mi país lo hago. Siento que es parte de mí, y parte de Paraguay también.

3. 5. Patrimonialización y nuevas “regiones cognitivas”: la “Nación Chamamecera”

Para completar nuestro análisis al respecto del aporte del *chamamé* a la construcción de una identidad regional, recurrimos al concepto de región cognitiva, que da lugar a una “comunidad

imaginada”, propuesto por Adler (1997). A lo largo de este estudio rescatamos algunas definiciones espaciales que se superponen a las fronteras de los miembros del bloque. Ejemplo de ello es la subregión jesuítico-guaraní identificada por De Sierra (2001) o el propio territorio guaraní que reseñamos en este capítulo, que para Salvetti y Silvestri (2015) se define por el recurso a este idioma y por el contacto con las grandes vías fluviales de la cuenca del Plata. Lo mismo podría plantearse respecto de la región andina o la región chaqueña, que representan territorios culturales al compartir determinados rasgos identitarios o manifestaciones culturales, tensionadas por las fronteras nacionales que atraviesan estos territorios. En el caso del *chamamé* en Rio Grande do Sul o en Paraguay, hablamos de un género muy disfrutado por la población, de acuerdo a las palabras de nuestros informantes, pero en ocasiones resistido por su condición “extranjera”.

En el planteo de Ortega Morales (2018) los territorios culturales que atraviesan el Mercosur son sistemas de intercambio que anteceden a la instalación de los Estados independientes aunque entran en tensión con las construcciones identitarias nacionales, y que aún permean las interacciones de estos últimos y pueden resurgir, ser re-construidos. Para la autora existen áreas que “los países fundadores del Mercosur comparten, territorios cuyas delimitaciones no coinciden con las fronteras geopolíticas, cuyos límites son imaginarios, universos simbólicos dados por los hábitos comunes, por las historias, por los idiomas o por otras expresiones culturales compartidas” (ortega Morales, 2018, p. 12). Estas “nuevas cartografías” o mapas culturales habilitados por el reconocimiento de acervos culturales comunes que se remontan a tiempos precolombinos, coloniales o de los Estados-nación, incluyen varias posibilidades que se yuxtaponen entre sí. Ejemplos posibles son el territorio guaraní, el territorio gaucho, o la imaginaria “Ilexandia”, país ficticio pensado por los músicos uruguayos Jorge y Daniel Drexler para referirse al área donde se consume la yerba mate (*Ilex paraguayensis*). En estos territorios, anclados a manifestaciones puntuales concretas, se producen flujos formales e informales de encuentro entre los pueblos de la región, al igual que en la propuesta de Garretón (2008) sobre el espacio cultural latinoamericano, o de Olivera (2016) sobre el espacio sonoro latinoamericano.

En las expresiones de los entrevistados, la idea de re-construir una identidad territorial e integrar poblaciones separadas por las líneas de frontera se hace palpable. En el año 2016, la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur tuvo como lema la expresión “Nación Chamamecera”. En efecto, este encuentro central entre los cultores del *chamamé* de la región cuenta con un lema, colocado por la dirección de la Fiesta, que se renueva a cada edición desde 2014. El de la edición 2016 es particularmente representativo porque retoma un concepto que ahora pasa a ser aplicado ya no al territorio de uno de los Estados miembros del Mercosur, sino a un área imaginaria que trasciende

los límites de los países.

Tanto Basualdo como Sívori defienden la idea de nación chamamecera para expresar el fenómeno transnacional que implica la práctica del *chamamé*, y la dispersión de los portadores de la cultura en un espacio geográfico sin fronteras rígidas, pero cuyo epicentro es, como reconocen los artistas de otras provincias y países, Corrientes. Eduardo Sívori define a la nación chamamecera de la siguiente forma, y subraya que no implica alguna especie de separación respecto a las identidades nacionales, sino que es una forma de identificación que se superpone a ella:

La nación chamamecera está constituida por todos los pueblos que toman el *chamamé* como parte de su cultura compartida. Porque justamente, por nación, tomando la acepción de nación que la define como “los pueblos que comparten una misma cultura”, yo digo, si hay muchos pueblos que comparten la cultura chamamecera, tenemos derecho a llamarnos nación. Entonces lo pusimos un poco así, no con una visión separatista de decir “bueno, ahora nos separamos del resto del mundo porque somos una nación”. No, simplemente reconocernos como pueblos que comparten una cultura común que es el *chamamé*. Esto es lo que constituye la nación chamamecera.

Figura 5. Afiche de la edición de 2016 de la Fiesta del *Chamamé* del Mercosur, bajo el lema “Nación Chamamecera”.



Fuente: Corrientes Positiva. <http://www.corrientespositiva.com.ar/notix/noticia/31716/el-colegio-pblico-de-abogados-se-suma-al-chamam-solidario.htm>

El patrimonio “activa versiones sobre el pasado, identidades y territorios que permiten consolidar un tipo de 'comunidad imaginada' y sus límites simbólicos geográficos” (Pérez Winter, 2020, p. 61). En línea con este postulado, podemos plantear que la patrimonialización del *chamamé*

hace que el género se profile como hilo conductor, no necesariamente único, de una subregión transfronteriza dentro del Mercosur, en lugar de mantenerse en los márgenes de un Estado-nación. De hecho, Gabriela Basualdo y Santhyago Ríos compartieron experiencias que demuestran que las identidades culturales no coinciden con las fronteras nacionales, y que pueden sobrepasarlas. En el primer caso, la entrevistada afirmó que mientras funcionarios paraguayos y brasileños aportaban puntos de vista y aseguraban tener “algo que decir” al respecto del *chamamé*, la mayor resistencia la encontró en la Cancillería argentina. Esa resistencia asumió sobre todo la forma de indiferencia, al no conocer los propios funcionarios argentinos acerca de la cultura chamamecera, lo cual nuevamente nos remite a los señalamientos de Soares (2008) entre los que se destaca la falta de conocimiento de los cuerpos diplomáticos al respecto del patrimonio cultural propio y de los vecinos en el Mercosur. En el caso de Santhyago, es destacable que mientras en sus experiencias tocando *chamamé* en Brasil, Paraguay, Uruguay y países europeos, nunca se sintió rechazado por ejecutar su género predilecto, la única vez que lo criticaron arriba de un escenario fue en Córdoba, Argentina: él había tocado el *chamamé* “Kilómetro 11” y pedido un *sapucay* (grito característico del *chamamé*) a los concurrentes, en respuesta a lo cual se escuchó entre el público, además de un momento de silencio incómodo: “nosotros no somos correntinos, somos cordobeses”.

El juego de las identidades culturales no responde a las fronteras nacionales necesariamente. El propio Santhyago Ríos nos dio su punto de vista respecto a la nación chamamecera, este espacio cultural en los términos de Garretón (2008), al ser consultado por las semejanzas culturales entre el Litoral argentino, el sur brasileño y el Paraguay:

A algunos les gusta mucho más llamarlo “nación chamamecera”. Y hasta tiene más sentido, porque es grande (...) Si vos vas a tocar, te llevan con los ojos vendados, te sueltan a tocar *chamamé* en Paraguay o en Brasil o en Corrientes o donde sea, y que nadie abra la boca y simplemente ver el panorama y que todos lo conocen, vos no sabés en donde estás en realidad, hasta que te salen hablando en guaraní, que puede ser en Corrientes o en Paraguay, pero te salen en portugués y no tenés idea. Pero si, termina siendo un conjunto de todo lo mismo ¡Qué lindo, eh!

El mismo *dossier* de candidatura que convirtió al *chamamé* en PCM es explícito al respecto, al mencionar entre las medidas de difusión y salvaguardia algunas propuestas. En primer lugar, el *dossier* hace referencia a la gestión de “convenios de reciprocidad con la denominada 'nación chamamecera' que incluyan generación y promoción de circuitos artísticos, intercambio y formación académica” (Cultura Corrientes, 2017, p. 10). En segundo lugar, se apunta al “fortalecimiento del concepto 'nación chamamecera', que representa a un gran colectivo regional de

personas que comparten un legado heredado de la cultura guaraní” (Cultura Corrientes, 2017, p. 11).

Estas propuestas para la gestión del *chamamé* en la región están emparentadas a la patrimonialización en red y a un nivel de gestión transnacional, y a la construcción de una identidad regional que es distinta, pero que no elimina, a las identidades nacionales. Sostenemos que esa identificación con una “nación” ficticia, pero que aglutina a artistas, gestores culturales, funcionarios públicos y, en fin, a los portadores de la cultura chamamecera, es resultado de la patrimonialización en red (Mendoza Mejía, 2018) que el género experimentó en el Mercosur. Distintos agentes, públicos y privados, de diversas escalas, se ponen en contacto en una red que continuamente se reconfigura, en la que cada uno asume distintas responsabilidades, con mayor o menor jerarquía o potencial para encarar acciones de patrimonialización. Estas últimas se condensan a nivel regional en la declaración del *chamamé* como PCM, pero continúan hasta la patrimonialización global en diciembre de 2020, y siguen generando instancias a nivel primario e institucional en las que el valor de la integración regional es central, como el Festival Internacional del *Chamamé* de las Tres Fronteras, realizado en Puerto Iguazú en junio de 2021.

La construcción (o re-construcción) de una “nación chamamecera” anclada no solo al género musical específico sino también a la herencia guaraní que identifica a la subregión en cuestión, es un ejemplo de gestación de una “región cognitiva”, en los términos de Adler (1997). Como vimos en nuestro marco teórico, la región cognitiva es un concepto acuñado desde la teoría constructivista en RRII, que no equivale a la institución regional como es en este caso el Mercosur, pero con la cual se determinan mutuamente, junto a los demás agentes del espacio regional.

Al ser construida socialmente, la región cognitiva no está fundada en cuestiones sentimentales meramente, sino en el conocimiento intersubjetivo y la identidad compartida. De esta forma, los contactos transfronterizos y el conocimiento mutuo, en este caso en torno a una manifestación cultural como es el *chamamé*, pueden hacer que las auto-identificaciones de las personas consideren también una “*transnational non-territorial region constituted by peoples' shared values, norms and practices*” (Adler, 1997, p. 253). Se trata de áreas espacialmente situadas, pero que no necesariamente responden a un territorio delimitado sino a una “idea de región”, que en el caso de la nación chamamecera se identifica comúnmente con Paraguay, los estados brasileños de Rio Grande do Sul y Mato Grosso do Sul, las provincias del Litoral argentino, el conurbano bonaerense, y cuyo epicentro es la provincia de Corrientes.

Las estructuras o instituciones internacionales, como el Mercosur, cuentan con cuotas de poder en la construcción de identidades e intereses a través de sus recursos materiales y simbólicos

y, sin confundirse necesariamente con la región cognitiva, pueden favorecer las interacciones positivas entre personas de distintos Estados, generando así un sentimiento de comunidad regional. Dicha comunidad, al igual que en un proceso de patrimonialización según vimos más arriba, implica la distribución de responsabilidades tendientes al beneficio colectivo. Cuando la institución regional genera iniciativas en esta dirección “*what matters the most is not the short-range success of the project, but the construction of a foundation for community practices and behaviours*” (Adler, 1997, p. 271). De hecho, incluso en casos como el Mercosur, criticados por su falta de coherencia, capacidad operativa o impotencia para generar instrumentos jurídicamente vinculantes frente a sus miembros, las instituciones promueven una mayor comunicación y distribuyen responsabilidades cuyo cumplimiento contribuye a la generación de un sentimiento de comunidad. Esto se hace patente al observar el caso del *chamamé*.

La comunidad regional en tanto región cognitiva (Adler, 1997) representa un espacio mental transnacional en el cual los individuos se sienten en “casa”. De esta forma, los artistas que entrevistamos afirmaron que tocar en Paraguay, los estados del sur de Brasil o las provincias litorales argentinas, salvando los matices de estilo y el idioma, les resultaba como tocar en el mismo lugar. Tanto María Isabel Vera como Juliano Javoski y Santhyago Ríos consideran que el *chamamé* es el género más representativo de la región, y un factor clave para la construcción de una identidad regional a partir de la música. Gabriela Basualdo y Eduardo Sívori coinciden. María Isabel Vera nos contó desde Paraguay que “cuando yo me voy para allá, me parece igual que Paraguay, no hay casi diferencia (...) cuando te vas a Corrientes no se siente la distancia, yo al menos no la siento”. Por su parte, Juliano Javoski afirmó que el *chamamé* le dio trajo grandes amistades en la región y que compartiendo con chamameceros se siente “como en casa”. Santhyago Ríos destacó el disfrute vivido al tocar en escenarios de Brasil y Paraguay, y sostiene al respecto de la identidad cultural regional que “en todas las costumbres que uno ve en los brasileiros, en los paraguayos, en todo el Litoral, es como un ida y vuelta de cómo lo ves conectado al *chamamé* con eso”.

Gabriela Basualdo, citando las palabras de Horacio “Chango” Spasiuk, destaca que el *chamamé* es “una construcción colectiva” de la que Corrientes no debe adueñarse. Por el contrario, el género es resultado de una historia compartida con la región, la nación chamamecera de herencia guaraní a re-construir, y una herramienta para la identificación y el establecimiento de contactos al nivel tanto de los artistas como de los funcionarios. De acuerdo a la teoría constructivista, los entendimientos intersubjetivos dan lugar a la realidad internacional a través de la socialización y el aprendizaje. Las personas pueden sentirse parte de una comunidad regional transnacional cognitiva

y espacialmente definida y en la que se construye una identidad común, en el marco de una determinación mutua entre agentes y estructuras, como las organizaciones regionales. Esas regiones están sujetas a una redefinición constante en virtud de su existencia como parte de una construcción intersubjetiva (Adler, 1997). Así, a partir de elementos como la cultura regional, las interacciones transfronterizas y el conocimiento mutuo pueden intensificarse, contribuyendo al sentimiento de comunidad y finalmente a la consolidación de un proyecto de integración regional y de una comunidad imaginada. No en vano, Eduardo Sívori asegura que “si el Mercosur se hubiera apoyado en las raíces culturales que tiene, se hubiera apoyado en esas cosas, y no se hubiera ocupado nada más que de una alianza de aduanas, hoy tendríamos un Mercosur activo”.

Conclusiones

*Ni la laguna Iberá
tendrá misterio mayor
que lo profundo de nde resá,
ni es más dulzón el yataí
que la llamita de amor
siempre encendida en tu mirar*
-“Corrientes potý” (Samuel Aguayo)

Al iniciar el recorrido de este trabajo, vimos que las culturas implican procesos vinculados a la identidad de los grupos humanos, su forma de ver el pasado, de vivir su presente y de proyectar su futuro. No se trata de una construcción siempre armónica, sino de un escenario de disputa entre agentes que coexisten en el colectivo en cuestión. Las identidades culturales pueden ser múltiples, superponerse a diversas escalas y reconfigurarse continuamente, ya que la cultura es un elemento dinámico y no una esencia inalterable. La globalización y la crisis de los Estados-nación son el contexto en cuyo marco asistimos actualmente a los procesos de transformación identitaria.

En Latinoamérica, la diversidad cultural no oculta la existencia de elementos comunes, que incluyen la historia común, la secular oposición entre “alta cultura” y “cultura popular”, y la tesis del encuentro de tres vertientes culturales (la europea, la africana y la nativa americana) que dan lugar al sincretismo cultural de la región (Escobar, 2006). La música no escapa a estas consideraciones, y en tanto patrimonio cultural de los pueblos ejerce un rol simbólico e identitario que no debe ser menospreciado. El espacio cultural latinoamericano (Garretón, 2008) implica también un espacio sonoro en el que la identidad está en juego (Olivera, 2016).

En esta disputa por la identidad emerge la patrimonialización de bienes culturales determinados, por ser considerados símbolos de la cultura en cuestión y merecedores de un esfuerzo de memoria (Giménez, 2005). No obstante, dicha selección es en sí misma una construcción que incluye una faceta conflictiva por su potencial identitario. Particularmente en lo que respecta al PCI, el rol de las comunidades portadoras de la cultura es crucial para los esfuerzos de selección, preservación y difusión de los bienes culturales. En la medida en que estos elementos se valoran, se transmiten y se distinguen desde las instituciones públicas de distintos niveles, ocurre una patrimonialización en red (Mendoza Mejía, 2018) que involucra desde los individuos y comunidades portadoras hasta instancias globales como la UNESCO. Esta última es la referencia en lo que respecta a patrimonio cultural, ya que a través de sus sucesivas convenciones ha establecido

lineamientos asumidos por los Estados y los bloques regionales, haciendo hincapié en la noción de “salvaguardia” del PCI.

En el seno de la UNESCO, el PCI comienza a vislumbrarse como un factor de integración transnacional, en lugar de permanecer anclado a la construcción de identidades nacionales. Al mismo tiempo, se entiende que la identidad cultural es una variable clave para la consolidación de proyectos regionales (Soares, 2008). Esto da lugar a un recurso a la cultura como legitimadora de la integración que puede chocar con los sentimientos nacionales instalados desde las independencias de los países latinoamericanos (Grimson, 2007).

Los procesos de integración en América Latina no pasan exclusivamente por lo comercial sino que involucran lo simbólico, lo mediático y la construcción de imaginarios sociales (Londoño, 2010). Así, los espacios culturales que se inscriben en los bloques regionales se anclan en la identidad y el patrimonio, y se construyen tanto al nivel de los gobiernos como de las sociedades, en circuitos formales e informales (Garretón, 2008).

Pese a que ciertos antecedentes demuestran que ha existido una incipiente atención hacia estos supuestos, en América Latina la dimensión cultural de la integración permaneció relegada a un segundo plano por las consideraciones económicas y políticas. Este hecho se hace patente en el caso del Mercosur, que en su fundación no incluyó alusión alguna a lo cultural. Sin embargo, el punto de vista de actores civiles, académicos y funcionarios de la cultura fue ganando espacio en el Mercosur, especialmente con la creación del Mercosur Cultural en 1995. A la vez, el Mercosur se empezaba a incorporar al imaginario social de los países miembros (De Sierra, 2001).

El Mercosur Cultural ha atravesado períodos críticos y otros de peculiar impulso, particularmente en el marco del llamado “giro a la izquierda” en los gobiernos de la región. Inicialmente, las declaraciones de voluntad no superaron el plano discursivo y los primeros avances en materia de integración cultural surgieron desde la sociedad civil, los actores subnacionales y los intelectuales, bajo el amparo de la retórica mercosureña (Escobar, 2007).

Con el Consenso de Buenos Aires como hito fundante de una nueva etapa del Mercosur, la faceta cultural experimenta avances considerables. El Mercosur Cultural comienza a encarar un proceso que apunta a fortalecer la institucionalidad del órgano, y a concretar iniciativas e instrumentos que favorezcan el intercambio, el conocimiento mutuo y el recurso al patrimonio como vehículo de la integración (Ribeiro y Fernandez, 2016). Se trataba de los grandes déficits de la dimensión cultural del bloque, tal como indicaban los diagnósticos de la época (Lessa, 2010). En el contexto de este proceso, un instrumento de particular relevancia emerge, en respuesta al reclamo de agencias de cultura, gestores culturales e intelectuales: se trata de la creación del PCM y la

LPCM, oficializadas en 2012 y 2014 por el CMC.

Mientras la literatura sobre el tema valora positivamente este período de fortalecimiento del Mercosur Cultural, no debe perderse de vista la continuidad de ciertos defectos de implementación e impotencia del órgano para sostener iniciativas concretas. Esta afirmación cobra especial relevancia a la luz de un nuevo período, caracterizado por crisis político-institucionales y económicas y por el ascenso de gobiernos de tendencia más afín al neoliberalismo en los miembros del bloque (Bernal-Meza, 2021). Surge una preocupación frente a la posibilidad de que los esfuerzos del período previo queden trancos (Santoro, 2019). Si bien es verdad que varios programas fueron interrumpidos, la socialización del funcionariado representante de cada país continuó y permitió la “supervivencia” (Batista y Perrotta, 2018) de instancias como el Mercosur Cultural. Esta continuidad es particularmente activa en el ámbito del PCM, ya que numerosas declaratorias se sucedieron en los últimos años, a pesar del retraimiento relativo del bloque como un todo.

En el área del patrimonio cultural, el Mercosur registra sus primeras iniciativas ya desde 1995. Las autoridades de cultura demostraban un incipiente reconocimiento del potencial integrador del patrimonio, que permanecería sin embargo relegado al desconocimiento mutuo hasta la primera década del siglo XXI, con la creación de la CPC en 2009. En el seno de esta instancia comenzaron a plantearse declaratorias incluso antes de la oficialización de la categoría de PCM. Una vez incorporado el PCM como un instrumento oficial del bloque con sus propios criterios y responsabilidades vinculadas, las candidaturas, declaraciones y planes de gestión patrimonial tomaron un destacado impulso vigente hasta la actualidad. Como permiten inferir los estudios de caso sobre PCM, estos bienes culturales representan historias y significados compartidos, y su reconocimiento enaltece valores de integración y conocimiento mutuo. Su incorporación a la LPCM activa compromisos y responsabilidades para distintos actores, ante los cuales el Mercosur Cultural aparece como mediador, espacio de debate e intercambio, y como instancia de aprendizaje y rendición de cuentas sobre la protección y salvaguardia del PCM.

Para avanzar en la respuesta a nuestro problema de investigación y contestar la pregunta de cómo impacta la patrimonialización de determinados bienes culturales en la construcción de una identidad regional en el Mercosur, elegimos abordar el caso del *chamamé*. Este género musical es PCM desde 2017 y, además de caracterizar su patrimonialización en el ámbito del Mercosur Cultural, tratamos de discernir cuál ha sido, es, y puede llegar ser su aporte a la identidad cultural regional, sirviéndonos del testimonio de cultores y funcionarios vinculados al proceso. Para enriquecer el análisis, utilizamos la noción de “región cognitiva” (Adler, 1997) a partir de lo que los

propios implicados coinciden en llamar “nación chamamecera”.

Más allá de la declaratoria como PCM, la patrimonialización del *chamamé* llevaba varios años de historia, impulsada por sus entusiastas, los portadores de la cultura que durante décadas debieron enfrentar que, en Argentina, el género fuera atacado por su supuesto “bajo nivel” en comparación a otras expresiones más acordes a la idea de nación que se pretendía construir. Con el tiempo, el *chamamé* fue ganando mayor aceptación, y en Paraguay y Brasil los cultores de género también continúan abriéndose paso y cada vez son menos las resistencias que rechazan al *chamamé* por considerarlo “extranjero”. A esta patrimonialización primaria (Mendoza Mejía, 2018) se suma una patrimonialización institucional con la creación de la Fiesta Nacional del *Chamamé*, potenciada sobre todo desde que los organismos públicos de la provincia de Corrientes encaran la puesta en valor de la cultura chamamecera a principios de siglo XXI. Además, en el seno del Mercosur Cultural se decide en 2004 que la Fiesta pase a ser oficialmente también una Fiesta del *Chamamé* del Mercosur. Este primer hito en la patrimonialización del género en cuanto manifestación cultural del bloque implicó que actores como el ICC asumieran la responsabilidad de hacer que el evento continúe, crezca y se consolide como baluarte de la integración de los pueblos de la región, generando flujos de intercambio entre diversos actores.

Por esos años tiene lugar un avance en la expansión del *chamamé* en Argentina, Paraguay, Brasil, y finalmente en la región y el mundo entero. En sintonía, la patrimonialización del *chamamé* a nivel institucional del Mercosur alcanzó un nuevo hito: la incorporación del género a la LPCM. Este hecho apuntaló la intensificación de los actores involucrados en el proceso, legitimó el lugar del ritmo en la memoria, la identidad y la integración entre los miembros del bloque, e implicó un paso más hacia la patrimonialización global (Mendoza Mejía, 2018) del género en la UNESCO en el año 2020.

Incorporando la noción de región cognitiva (Adler, 1997) acabamos de ilustrar cómo una manifestación cultural específica, como es el caso del *chamamé*, puede servir como hilo conductor para la construcción de un territorio cultural compartido por encima de las fronteras estatales del Mercosur. En esta venia, confirmamos nuestra hipótesis de que el reconocimiento de dichas manifestaciones, en clave de patrimonialización en el ámbito del Mercosur Cultural, favorece el conocimiento mutuo y la difusión y valorización de la cultura regional. La institución regional asigna valor al *chamamé* en estos términos, dotando al género de un nuevo significado para los agentes, en tanto factor de integración. En consecuencia, contribuye al aumento de interacciones y a la construcción de una identidad cultural colectiva y de una “comunidad imaginada” que trasciende las fronteras estatales. Cabe matizar esta conclusión a la luz del hecho que el Mercosur Cultural aún

sufre falencias institucionales que limitan su protagonismo en el proceso. Esta afirmación, no obstante, no niega el potencial aporte del *chamamé* y su patrimonialización a la construcción identitaria regional, ya que en el proceso patrimonial otros agentes asumen responsabilidades que posicionan al género como factor clave de una identidad común, impulsados por el reconocimiento oficial mercosureño. Como señala Ortega Morales (2018), el Mercosur Cultural, en tanto estructura, es capaz de “generar la sinergia necesaria para alcanzar las transformaciones que permitan una mejor integración regional” (p. 90) mientras distintos agentes interactúan en el marco de la construcción regional.

El caso del *chamamé* en el Mercosur nos ha permitido, finalmente, ensayar una contribución orientada a descifrar el vínculo entre identidad, patrimonio cultural e integración regional. A su vez, y a la luz de la literatura especializada en materia de cultura e integración, podemos aventurar que tanto este género como otras manifestaciones cuentan con un valioso potencial para la consolidación del bloque regional a partir de sus aspectos culturales, espacialmente situados.

Referencias bibliográficas

- ABC TV Paraguay (9 de noviembre de 2018) Festival: “Música Paraguaya ha Chamamé” [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GjP-7G3Gpl0>
- Achúgar, H. y Bustamante, F. (1996) MERCOSUR, intercambio cultural y perfiles de un imaginario. En García Canclini, N. (coord.) *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración* (1º Ed., pp. 127-177). Editorial Nueva Sociedad.
- Adler, E. (1997) Imagined (security) communities: Cognitive regions in International Relations. *Millenium: Journal of International Studies*. 26(2), 249-277.
- Aharonián, C. (1994) Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review*, 15(2), 189-225.
- Altmann Borbón, J. (2016) Tendencias de la integración latinoamericana: análisis de un difícil proceso en marcha. En Weinberg, L. (comp.) *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural* (1º Ed., pp. 31-52). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alvares, F. (2007) *Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo* (Tesis de grado). Universidade Federal de Santa María, Santa María, República Federativa de Brasil.
- Álvarez, S. (2016) Integración y cultura. Estados, regiones y soberanías en revisión hacia el siglo XXI. En Weinberg, L. (comp.) *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural* (1º Ed., pp. 81-114). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amicci, D. (2012) Construcción de la identidad en el regionalismo americano: los interrogantes del Mercosur. *Iberoamérica*, 4, 104-124.
- Andacht, F. (2001) Integración/desintegración: nuevos signos de identidad en el Mercosur. En De Sierra, G. (comp.) *Los rostros del Mercosur. El difícil camino de los comercial a lo societal* (1º Ed., pp. 309-340). CLACSO.
- Ansaldi, W. (2001) La seducción de la cultura. Mucho más que un mercado. *Encrucijadas*, 1(4), 64-77.
- Arellano, J. M. (2019) El concepto de identidad: una aproximación a la música en América Latina. *Revista NEUMA*, 12(1), 36-59.
- Arizpe, L. (2006) Los debates internacionales en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial. *Revista*

Cuicuilco, 13(18), 13-27.

- Arroyo González, D. (2012) La identificación y registro del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina: la experiencia del CRESPIAL. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 23, 60-65.
- Bartesaghi, I. (2016) 25 años del Mercosur: ¿flexibilización o quiebre? En Pennaforte, C. y Ribeiro, M. F. (comps.) *Mercosul 25 anos: Avanços, Impasses e Perspectivas* (1º Ed., pp. 241-259). CENEGRI Edições.
- Batista, J. y Perrota, D. (2018) El Mercosur en el nuevo escenario político regional: más allá de la coyuntura. *Desafíos*, 30(1), 91-134.
- Bernal-Meza, R. (2016) Integración cultural en América Latina: perspectivas, desafíos y viabilidad en el actual contexto mundial. En Weinberg, L. (coord.) *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural* (1º Ed., pp. 53-80). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bernal-Meza, R. (2021) Treinta años del MERCOSUR y el dilema de Alicia. *Informe Integrar*, 127, 3-10.
- Bigenho, M., Stobart, H. y Mújica, R. (2018) Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 21, 1-22.
- Bortolotto, C. (2014) La problemática del patrimonio cultural inmaterial. *Culturas*, 1(1), 1-22.
- Botto, M. (2017) Un análisis crítico de las teorías hegemónicas de la integración regional para entender el regionalismo latinoamericano. *Realis*, 7(1), 77-99.
- Busso, A. y Pignatta, M. E. (2008) Fuerzas profundas, identidad y política exterior: reflexiones teóricas y metodológicas. En Busso, A. (comp.) *Fuerzas profundas e identidad. Reflexiones en torno a su impacto sobre la política exterior* (1º Ed., vol. 1, pp. 6-18). UNR Editora.
- Caballero, S. (2014) La identidad en el Mercosur: regionalismo y nacionalismo. *Foro Internacional*, 54(4), 841-865.
- Caballero, S. (2011) El proceso de integración del Mercosur a través de las teorías de la integración regional. *Documentos de trabajo del CEFIR*, 12, 18-44.
- Cáceres, E. (2001) Música e identidad: la situación latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 55(196), 83-86.
- Caetano, G. (2011) Breve historia del MERCOSUR en sus 20 años. Coyunturas e instituciones

- (1991-2011). En Caetano, G. (comp.) *MERCOSUR 20 años* (1º Ed., pp. 21-74). Centro de Formación para la Integración Regional.
- Cámara de Diputados (2006) Proyecto de Declaración, Expediente 0220-D-2006. Cámara de Diputados de la Nación Argentina. Buenos Aires, República Argentina, 3 de marzo de 2006.
- Carámbula, G. (2011) ¿Por qué no se usa el sello MERCOSUR Cultural? La integración cultural del MERCOSUR, un compromiso (no solo declarativo) de todos (no solo de los políticos). En Caetano, G. (comp.) *MERCOSUR 20 años* (1º Ed., pp. 187-198). Centro de Formación para la Integración Regional.
- Castells, M. (1999) Globalización, identidad y Estado en América Latina. *Temas de Desarrollo Sostenible PNUD*, mayo-junio de 1999.
- Cesarios, S. (2007) La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino*, 29, 29-46.
- Colacrai, M. (2006) La marcha de la integración en América Latina. El rol de las ideas, instituciones y políticas en el Mercosur. En Borón, A. y Lechini, G. (comps.) *Política y movimientos sociales en un mundo hegemónico. Lecciones desde África, Asia y América Latina* (1º Ed., pp. 381-397). CLACSO.
- Comparato, G. (2016) *El uso turístico del patrimonio jesuítico-guaraní en Mercosur: una oportunidad de integración regional* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, República Argentina.
- Comparato, G. (2017) Nuevos enfoques para el fortalecimiento de la ciudadanía sustantiva en el MERCOSUR. El caso de la cultura Jesuítica-Guaraní (Paraguay). *Revista MERCOSUR de políticas sociales*, 1, 66-95.
- Conselho Nacional de Política Cultural (12 de noviembre de 2018) Lugar de Referência para o povo guaraní é reconhecido como Patrimônio Cultural do Mercosul. <http://cnpc.cultura.gov.br/2018/11/12/lugar-de-referencia-para-o-povo-guarani-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-mercosul/>
- Conti, A. (2009) *Patrimonio e identidad cultural: nuevas perspectivas*. III Jornadas de Patrimonio Arquitectónico e Identidad. Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente, Buenos Aires, República Argentina.
- Conti, A. (2017) El patrimonio como representación del “nosotros”. El caso de Argentina. *Conversaciones*, 2, 33-44.

- Cragolini, A. (1999) Representaciones sobre el origen del “chamamé” entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: imaginario, música e identidad. *Latin American Music Review*, 20(2), 234-252.
- CRESPIAL (2021) Inventario del Universo Cultural Guaraní. <http://crespial.org/inventario-del-universo-cultural-guarani/>
- Cultura Corrientes (2017) Dossier de postulación: el chamamé Patrimonio Cultural del Mercosur.
- De Sierra, G. (2001) El Mercosur como proceso multidimensional y cómo estudiarlo desde las ciencias sociales. En De Sierra, G. (comp.) *Los rostros del Mercosur. El difícil camino de lo comercial a lo societal* (1º Ed., pp. 11-20). CLACSO.
- Dos Santos, I. y Albernaz, R. (2018) Gestión pública del patrimonio cultural transnacional. El caso del Puente Internacional Barão de Mauá. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 27(2), 256-275.
- El Litoral (1 de junio de 2017) El chamamé fue declarado patrimonio cultural del Mercosur. <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2017-6-1-1-0-0-el-chamame-fue-declarado-patrimonio-cultural-del-mercosur>
- Escobar, T. (2006) La identidad en los tiempos globales. Más allá de la identidad. *Studi Latinamericani*, 2, 1-21.
- Escobar, T. (2007) 15 años del Mercosur: el debe y el haber de lo cultural. En Barbosa, R. A. (comp.) *Mercosul quinze anos* (1º Ed., pp. 257-276). Imprensa Oficial - Fundação Memorial da América Latina.
- Diario Norte (9 de junio de 2017) Es oficial: el chamamé, Patrimonio del Mercosur. <https://www.nortecorrientes.com/119375-es-oficial-el-chamame-patrimonio-del-mercosur->
- Fernández Latour, O. (2021) Reconocimiento al chamamé. *Boletín Instituto de Cultura CUDES*, 41, 1-9.
- Fusco, A. (2001) *Música y etnicidad: el chamamé en la ciudad de Corrientes*. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, República Argentina.
- García Canclini, N. (1993) El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. En Florescano, E. (comp.) *El Patrimonio Cultural de México* (1º Ed., vol. 1, pp. 57-86). Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1999) Globalizarnos o defender la identidad ¿cómo salir de esta opción? *Nueva Sociedad*, 163, 56-70.
- Garretón, M. (2008) El espacio cultural latinoamericano revisitado. En Rubim, M. y Miranda, N.

- (comps.) *Transversalidades da cultura* (1º Ed., vol. 5, pp. 45-58). EDUFBA.
- Giménez, G. (2005) Patrimonio e identidad frente a la globalización. *Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, 13, 177-182.
- Gortaire Morejón, B. (2016) *La identidad como sustento para la integración regional: teoría de la integración identitaria* (Tesis de grado). Universidad de las Américas, Quito, República del Ecuador. Repositorio institucional – Universidad de las Américas.
- Grimson, A. (2007) Identidades Nacionales e integraciones regionales. *Explora: las ciencias sociales en el mundo contemporáneo*, 12, 1-16.
- Hage, J. A. (2016) Mercosul: breve histórico do otimismo ao desalento. En Pennaforte, C. y Ribeiro, M. F. (comps.) *Mercosul 25 anos: Avanços, Impasses e Perspectivas* (1º Ed., pp. 155-174). CENEGRI Edições.
- Heiden, R. (2017) *Argentina, Uruguai e Mercosul: Instituições, normativas e políticas patrimoniais no contexto de uma união aduaneira* (Tesis de doctorado). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, República Federativa de Brasil.
- Higa, E. (19-21 de septiembre de 2012) *Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões*. VIII Encontro Internacional de Música e Mídia. Universidade de São Paulo, República Federativa de Brasil.
- Higa, E. (19-24 de junio de 2006) *A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais*. VII Congreso IASPM-AL. La Habana, República de Cuba.
- Jelin, E. (2001) Los movimientos sociales y los actores culturales en el escenario regional. El caso del Mercosur. En De Sierra, G. (comp.) *Los rostros del Mercosur. El difícil camino de lo comercial a lo societal* (1º Ed., pp. 257-274). CLACSO.
- Jiménez de Madariaga, C. (2002) La comercialización del patrimonio etnológico. En Sánchez de las Heras, C. (comp.) *Actas de las VI Jornadas Andaluzas de Difusión del Patrimonio Histórico* (1º Ed., pp. 93-106). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Kirchner, N. y da Silva, L. (16 de octubre de 2003) Consenso de Buenos Aires.
- Lessa, M. L. (2010) Mercosul Cultural: desafios e perspectivas de uma política cultural. *Mural Internacional*, 1(2), 50-58.
- Londoño, A. (2010) Los procesos de integración desde una perspectiva cultural. *Diálogos de la Comunicación*, 79, 1-14.

- Malamud, A. (2011) Conceptos, teorías y debates sobre la integración regional. *Norteamérica*, 6(2), 219-249.
- Marcon, F. (2009) *Música de festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC* (Tesis de maestría). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, República Federativa de Brasil.
- Marcon, F. (2014) *Los viajes del río: música, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina* (Tesis de doctorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, República Federativa de Brasil.
- Marcos, J. (2010) El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología*, 26(1), 1-14.
- Massó, E. (2006) La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo. *Theoria*, 15(1), 89-99.
- Mendoza Mejía, J. (2018) Reflexiones en torno a los procesos de patrimonialización del patrimonio cultural inmaterial. *PatrYTer*, 1(2), 72-83.
- Mercosur (1991) Tratado para la constitución de un mercado común entre la República Argentina, la República Federativa del Brasil, la República del Paraguay y la República Oriental del Uruguay. Asunción, República del Paraguay, 26 de marzo de 1991.
- Mercosur (1992) Creación Reunión Especializada de Cultura. Resolución N.º 34/92 Grupo Mercado Común. Brasilia, República Federativa de Brasil, 2 de octubre de 1992.
- Mercosur (1995) Reunión de Ministros de Cultura. Decisión N.º 2/95 Consejo del Mercado Común. Asunción, República del Paraguay, 5 de agosto de 1995.
- Mercosur (1996) Protocolo de Integración Cultural del Mercosur. Decisión N.º 11/96 Consejo del Mercado Común. Fortaleza, República Federativa de Brasil, 17 de diciembre de 1996.
- Mercosur (1997) Acta 02/97. V Reunión de Ministros de Cultura. Montevideo, República Oriental del Uruguay, 1 de diciembre de 1997.
- Mercosur (2003) Programa de Trabajo 2004-2006. Decisión N.º 26/03 Consejo del Mercado Común. Montevideo, República Oriental del Uruguay, 15 de diciembre de 2003.
- Mercosur (2006) Sede Permanente del Mercosur Cultural. Decisión N.º 11/06 Consejo del Mercado Común. Córdoba, República Argentina, 20 de julio de 2006.
- Mercosur (2008) Sello Mercosur Cultural. Decisión N.º 33/08 Consejo del Mercado Común.

Salvador, República Federativa de Brasil, 15 de diciembre de 2008.

Mercosur (2008b) Acta N.º 01/08. XXVI Reunión de Ministros de Cultura. Buenos Aires, República Argentina, 12 de junio de 2008.

Mercosur (2010) Fondo Mercosur Cultural. Decisión N.º 38/10 Consejo del Mercado Común. Foz do Iguaçu, República Federativa de Brasil, 16 de diciembre de 2010.

Mercosur (2011) Acta N.º 5/11. V Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural. Montevideo, República Oriental del Uruguay, 28 de octubre de 2011.

Mercosur (2012) Adoptar la Denominación Mercosur Cultural. Decisión N.º 15/12 Consejo del Mercado Común. Mendoza, República Argentina, 29 de junio de 2012.

Mercosur (2012b) Patrimonio Cultural del Mercosur. Decisión N.º 55/12 Consejo del Mercado Común. Brasília, República Federativa de Brasil, 6 de diciembre de 2012.

Mercosur (2014) Estructura Orgánica y Reglamento Interno del Mercosur Cultural. Decisión N.º 22/14 Consejo del Mercado Común.

Mercosur (2014b) Reglamento para el Reconocimiento del Patrimonio Cultural del Mercosur. Decisión N.º 21/14 Consejo del Mercado Común. Paraná, República Argentina, 16 de diciembre de 2014.

Mercosur (2016) Acta N.º 1/16. XIII Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural. Colonia del Sacramento, República Oriental del Uruguay, 4 de mayo de 2016.

Mercosur (2017) Acta N.º 1/17. XIV Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural. Buenos Aires, República Argentina, 31 de mayo de 2017.

Mercosur (2017b) Proyecto de Recomendación N.º 103/17. Parlamento del Mercosur. Montevideo, República Oriental del Uruguay, 29 de mayo de 2017

Mercosur (2017c) Acta N.º 1/17. XLI Reunión de Ministros de Cultura. Buenos Aires, República Argentina, 8 de junio de 2017.

Mercosur (2018) Acta N.º 2/18. XVII Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural. Montevideo, República Oriental del Uruguay, 31 de octubre de 2018.

Mercosur (26 de junio de 2019) ¿Qué es el Mercosur Cultural? <http://www.mercosur.int/que-es-el-mercador-cultural/>

Mercosur (2019b) Acta N.º 1/19. XVIII Reunión de la Comisión de Patrimonio Cultural. Buenos Aires, República Argentina, 29 de mayo de 2019.

Mercosur Cultural (24 de marzo de 2019) Yerba Mate – Patrimonio Cultural del Mercosur.

<http://mercosurcultural.com/index.php/2015-09-30-12-49-44/152-yerba-mate-patrimonio-cultural-del-mercosur>

Mercosur Cultural (20 de julio de 2021) Cuadernos de la Diversidad Cultural – Volumen 3. <http://mercosurcultural.com/index.php/2015-09-30-12-49-44/191-cuadernos-de-la-diversidad-cultural-volumen-3>

Mercosur Cultural (24 de junio de 2021b) Reunión de Ministros de Cultura – PPTA 2021. <http://mercosurcultural.com/index.php/2015-09-30-12-49-44/188-reunion-de-ministros-de-cultura-ppta-2021>

Ministerio de Cultura (14 de noviembre de 2018) Los usos y espacios de la yerba mate, en la lista de Patrimonio Cultural del Mercosur. https://www.cultura.gob.ar/los-usos-y-espacios-de-la-yerba-mate-en-la-lista-de-patrimonio-cultural-del-mercosur_6802/

Ministerio de Educación y Cultura (23 de julio de 2019) Comisión del Mercosur: Avances. <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/avances-3>

Molano, O. (2007) Identidad cultural. Un concepto que evoluciona. *Ópera*, 7, 69-84.

Molina, M. (2019) Los bienes culturales intangibles que se han desarrollado en un contexto regional. *Sophia Austral*, 23, 9-31.

Monjeau, E. (2015) El Chamamé: una guía para la música de Corrientes. *ReVista*, 15(3), 36-40.

Montalvo Vásquez, E. (2011) Integración cultural: más allá de la integración económica y política. *Diplomacia*, 124, 93-101.

Morales Segovia, M. (1977) El Chamamé tiene la palabra. *Revista Folklore*, 273, 97-122.

Murillo Zamora, C. (2004) Aproximación a los regímenes de integración regional. *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, 8, 1-31.

Olivera, R. (1992) Identidad nacional y música en América Latina. *Brecha*, 21 de febrero de 1992.

Olivera, R. (julio de 2016) *El concepto de identidad y el Espacio Sonoro en América Latina*. Simposio La música paraguaya en el siglo XXI: situación actual y perspectivas de futuro. Secretaría Nacional de Cultura, Asunción, Paraguay.

Ortega Morales, R. (2018) *Territorios culturales en el ámbito del Mercosur: ecos de la última década* (Tesis de maestría). Universidad de la Integración de las Américas, Asunción, República del Paraguay.

País Andrade, M. (2015) La difusión cultural en la integración regional entre las ciudades fronterizas de Concordia (Argentina) y Salto (Uruguay). *Anuario de Antropología Social y*

Cultural en Uruguay, 13, 77-89.

- Pallini, V. (2001) Mercosur Cultural: reflexiones acerca de la dimensión cultural de la integración. *Cuadernos para el Debate*, 14, 1-32.
- Pérez Bugallo, R. (1992) Corrientes musicales de Corrientes, Argentina. *Latin American Music Review*, 13(1), 56-113.
- Piñeyro, E. (2009) *Chamamé Siglo XXI: nuevas generaciones del folclore musical correntino*. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Corrientes.
- Piñeyro, E. y Brisighelli, H. (2014) *Chamameceros: poemas y recuerdos*. Moglia Ediciones.
- Radl, A. (2000) La dimensión cultural: base para el desarrollo de América Latina y el Caribe: desde la solidaridad hasta la integración. *Documentos de divulgación BID-INTAL*, 6, 1-38.
- Raigoza, S. (2010) El Chamamé: construyendo un significado hoy en Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense. *Iluminuras*, 11(25), 1-14.
- Ramos, L. (2018) Breve relato do chamamé em Mato Grosso do Sul. *Chamamé Argentina*. <http://chamameargentina.org/brasil/>
- Recondo, G. (1995) El Mercosur y la cultura. *Aportes para la Integración Latinoamericana*, 1(1), 23-42.
- Recondo, G. (2001) Aspectos culturales del Mercosur en el marco de la globalización. *Mondialisations*, agosto de 2001.
- Ribeiro, M. F. y Fernandes, C. (2016) Mercosul 25 anos: cultura, patrimônio e identidade. En Pennaforte, C. y Ribeiro, M. F. (comps.) *Mercosul 25 anos: Avanços, Impasses e Perspectivas* (1º Ed., pp. 107-136). CENEGRI Edições.
- Ribeiro, M; Nogueira, I. y Machado, C. (2016) Patrimônio Cultural e Fronteiras no MERCOSUL: processos de tombamento e patrimonialização no município de Jaguarão no Estado do Rio Grande do Sul. *Intellector*, 12(24), 116-131.
- Ribeiro, M y Melo, A. (2018) Patrimônio Cultural e Memória do MERCOSUL: Serra da Barriga/Alagoas – Brasil. *RELACult*, 4(2), 1-11.
- Roch, G. (11 de julio de 2011) “No hay cultura más bella que la guaraní”. *El Federal*. <https://www.elfederal.com.ar/no-hay-una-cultura-mas-bella-que-la-guarani/>
- Rodrigues, M. (2018) Estudo sobre a atuação do MERCOSUL Cultural nas ações de preservação do patrimônio documental bibliográfico. *Em Questão*, 24(1), 217-243.
- Salveti, J. y Silvestri, G. (2015) Territorio Guaraní. *ReVista*, 15(3), 2-7.

- Santoro, V. (mayo de 2019) *La diplomacia cultural como herramienta de integración: caso Mercosur*. I Encuentro de Reflexión sobre Relaciones Internacionales. Asociación de Estudios de Relaciones Internacionales Argentina. Buenos Aires, República Argentina.
- Schargorodsky, H. (2012) Una mirada sobre el intercambio cultural entre Argentina y Paraguay. *Cuadernos de Observación en Gestión y Políticas Culturales*, 1, 63-71.
- Se lanzó oficialmente la XV Fiesta Nacional del Chamamé (29 de septiembre de 2004). *El Litoral*. www.ellitoral.com.ar/corrientes/2004-9-22-21-0-0-se-lanzo-oficialmente-la-xv-fieta-nacional-del-chamame
- Silva, D. A. (8-10 de octubre de 2018) *O chamamé enquanto patrimônio cultural do Mato Grosso do Sul*. XIV Encontro de História da Associação Nacional de História-Seção Mato Grosso do Sul. Campo Grande, República Federativa de Brasil.
- Soares, M. S. A. (2008) A diplomacia cultural no Mercosul. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 51(1), 53-69.
- Sommer, C. (2014) Identidad cultural en los procesos de integración regional. *Revista de la Secretaría del Tribunal Permanente de Revisión*, 2(4), 159-173.
- Torres, R. (1988) Creación musical e identidad cultural en América Latina: Foro de Compositores de Cono Sur. *Revista Musical Chilena*, 42(169), 58-85.
- Tribbia, L. (17 de noviembre de 2004) Corrientes lanzó en Asunción la Fiesta Nacional del Chamamé. *El Litoral*. <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2004-11-17-21-0-0-corrientes-lanzo-en-asuncion-la-fieta-nacional-del-chamame>
- UNESCO (21 de noviembre de 1972) Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. París, República de Francia..
- UNESCO (17 de octubre de 2003) Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, República de Francia.
- UNESCO (enero de 2008) Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. París, República de Francia.
- UNESCO (2020) *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. UNESCO.
- Vergara, J.; Vergara Estevez, J. y Gundermann, H. (2010) Elementos para una teoría crítica de las identidades culturales en América Latina. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 15(51), 57-79.
- Viales, R. (2017) El enfoque constructivista para el estudio de las bases culturales/subjetivas de la

- integración regional. En Vargas, J., Orantes, E. y Fernández, P. (comps.) *Destino Centroamérica: Reflexiones para integrar la integración* (1° Ed., pp. 73-84). SGSICA.
- Villaseñor, I. y Zolla, E. (2012) Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales*, 6(12), 75-101.
- Vitale, L. (2002) *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana: de Bolívar al Che*. Cucaña Ediciones.
- Viva, J. (2011) Mercosur Cultural. *Pampa*, 7, 159-169.
- Weinberg, L. (2016) Dimensiones de la integración cultural. En Weinberg, L. (comp.) *Historia comparada de las Américas: perspectivas de la integración cultural* (1° Ed., pp. 11-30). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wendt, A. (1992) Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics. *International Organization*, 46(2), 391-425.
- Wendt, A. (1994) Collective identity formation and the international state. *The American Political Science Review*, 88(2), 384-396.
- Wilson, M. (2019) Mercosur: la cultura en el proceso de integración. *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, 4(8), 139-149.

Anexos

Anexo 1: *Ofício N°039/2019 de la Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul*, firmada por el *deputado estadual* Luiz Marengo.



**Assembleia
Legislativa**

Estado do Rio Grande do Sul

Ofício n° 039/2019

De: Gabinete Deputado Estadual Luiz Marengo

Para: Eduardo Sivori

Convite

O Deputado Estadual Luiz Marengo, abaixo subscrito, comunica que no uso de suas prerrogativas legais e regimentais, oferece a consagração da Medalha da 55ª Legislatura ao senhor Eduardo Sivori, em reconhecimento ao seu trabalho de integração dos países nos quais o chamamé é vigente. Em virtude de que desde que o senhor assumiu a direção da Festa Nacional do Chamamé e do Chamamé do Mercosul se preocupou em inserir artistas brasileiros. Sob sua direção, a Festa passou a ter um apresentador brasileiro em todas as nove noites do evento e no mínimo um espetáculo do Brasil por noite, sendo a grande maioria do Rio Grande do Sul.

Seus esforços em integrar a cultura chamamecera colocaram gratuitamente para a TV Educativa do Rio Grande do Sul as condições de transmitir ao vivo a íntegra da Festa Nacional do Chamamé, durante os anos que a emissora teve interesse, procurando valorizar a participação brasileira, especialmente do nosso Estado. Também temos ciência de que é fruto de seu trabalho, a consagração do Chamamé como Patrimônio Imaterial do Mercosul e a sugestão junto à Unesco pelo reconhecimento desta arte como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Estas consagrações de Patrimônio Imaterial se tornam um reforço cultural para Corrientes, Paraguai, Mato Grosso do Sul e Rio Grande do Sul, onde o chamamé é importante signo musical e artístico.

A sua dedicação pela valorização dos artistas brasileiros em território argentino, especialmente os do Rio Grande do Sul e pelo reconhecimento do Chamamé como Patrimônio Imaterial do Mercosul, nos incentiva a retribuir seu reconhecimento com a Medalha da 55ª Legislatura, em forma de agradecimento. Diante do exposto, sugerimos que aceite nossa homenagem e possa comparecer no Palácio Farroupilha, sede do Legislativo do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em data a combinar, dentro do exercício de 2019.

Atenciosamente,

Luiz Marengo

Deputado Estadual

Gabinete Deputado Luiz Marengo

Pça. Marechal Deodoro, 101

90010-300 – Porto Alegre/RS

Fone: 051 3210.1475

E-mail: gab.luizmarengo@al.rs.gov.br

Anexo 2: *Dossier* de candidatura del *chamamé* como Patrimonio Cultural del Mercosur, elaborado por la Dirección de Relaciones Internacionales de la provincia de Corrientes y el Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes.

DOSSIER DE POSTULACION

EL CHAMAME PATRIMONIO CULTURAL DEL MERCOSUR



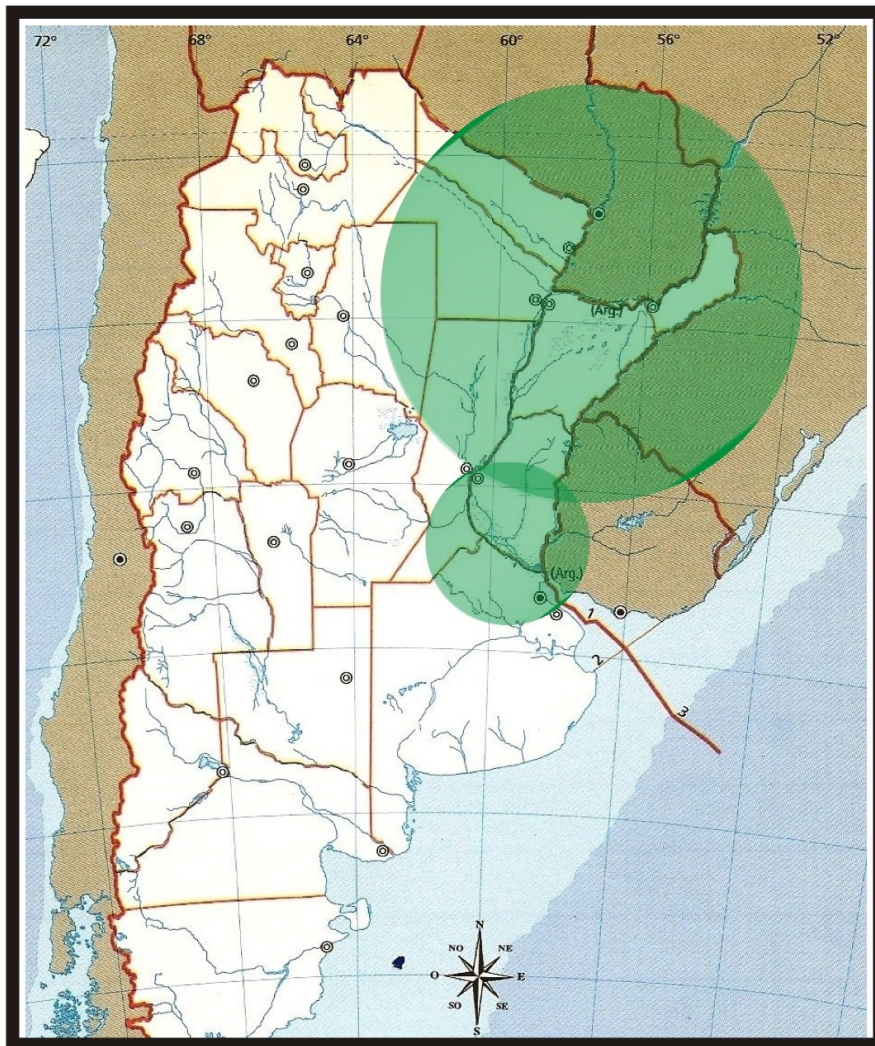
Fiesta Nacional del Chamamé

ARGENTINA
PROVINCIA DE CORRIENTES

-2017-

1-NOMBRE DEL BIEN: El Chamamé.

2-LOCALIZACION: El Chamamé tiene como epicentro a la Provincia de Corrientes (República Argentina), extendiéndose además a las aledañas provincias de Chaco, Santiago del Estero, Formosa, Misiones, Entre Ríos, Santa Fe y Buenos Aires. Internacionalmente está presente en la República Federativa de Brasil (Estados de Río Grande y Mato Grosso do Sul), en la República Oriental del Uruguay (región noroeste) y en la República del Paraguay (centro y sur).



Mapa de la Región Chamamecera diseñada por Enrique Piñeyro (h)

Territorio que cuenta con una gran variedad de paisajes naturales que alberga a una de las más importantes reservas de agua dulce del planeta; (El Acuífero Guaraní) y ríos caudalosos navegables que se constituyen en fuentes de energía eléctrica (Paraná y Uruguay). Además de contar con importantes recursos energéticos (renovables y no renovables) se caracteriza por ser una de las mayores reservas de biodiversidad del mundo, donde conviven diferentes ecosistemas tanto continentales como marítimos. Su clima subtropical se extiende desde el extremo sur de Brasil, este de Paraguay, centro y norte de Argentina y la totalidad de Uruguay, con altas temperaturas en verano y entre frías y templadas en invierno, dependiendo la zona. La amplia diversidad del patrimonio cultural fundamental en la construcción identitaria, donde las manifestaciones culturales inmateriales adquieren destacada vitalidad.

3- RESPONSABLES: El Gobierno Provincial de Corrientes es el promotor del reconocimiento

regional y el garante del fortalecimiento y salvaguardia de la manifestación cultural, acompañado en su trabajo por los Municipios del interior de la Provincia como Paso de Los Libres y Riachuelo, además de la Organización No Gubernamental “Memoria del Chamame” cuya adhesión consta en los Anexos de este documento.

4- JUSTIFICACION: El Chamamé es expresión de la cultura correntina que reconoce en lo guaraní el componente central de la configuración de su identidad. Es una práctica que deja huellas, que enriquece la compleja herencia cultural que supo gestar, mantener y recrear la idiosincrasia local. Por ello, fortalece valores tales como:

- Identidad: es una práctica cultural compleja que se expresa tanto en la música como en la poesía y la danza. Es sentimiento que se canta y emoción que se baila. Se manifiesta también en el sapukay, el rezo, las fiestas populares y las religiosas.

- Apropiación: el chamamé se transmite de generación en generación, acompaña a las personas y los grupos en su migración y de este modo amplía su cobertura geográfica.

- Integración: por su localización y características culturales puede ser considerado columna vertebral del MERCOSUR, porque no solo cumple una función artística y de disfrute colectivo sino que se constituye transversal a la integración regional de países hermanos.

Cabe señalar además, que en la XVIII Reunión de Ministros de Cultura del MERCOSUR y Estados Asociados, realizada el 24 de Junio del año 2004 en Puerto Iguazú (Provincia de Misiones), se reconoció formalmente a Corrientes como “Capital del Chamamé del MERCOSUR”. A partir de esta declaración, la tradicional fiesta del Chamamé pasó a denominarse “Fiesta Nacional del Chamamé y del MERCOSUR”, cuya edición 2016 corresponde a la vigésimo sexta Fiesta Nacional y la décimo tercera del MERCOSUR.

La Fiesta del Chamamé se constituye entonces como espacio de integración porque “es una vía obligatoria para el resguardo patrimonial, el estímulo a la creación permanente, al debate artístico y a la búsqueda de nuevos horizontes para el chamamé y sus músicos”, es por ello además una celebración popular que protagoniza el rito del encuentro.

5- DESCRIPCION: El Chamamé corresponde al patrimonio cultural inmaterial, de acuerdo con la definición del Art. 2 de la Convención UNESCO 2003, que lo entiende como los *“usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos, y espacios culturales que le son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”*. El Chamamé es un bien cultural que se manifiesta en los ámbitos: *artes del espectáculo y usos sociales, rituales y actos festivos*.

Según el profesor Juan de Bianchetti,¹ la raíz etimológica de la palabra chamamé tiene su origen en la frase “che amoá memé” que traducido al castellano significa “doy sombra a menudo, constantemente” con relación directa al término enramada que otorga la sombra al lugar del paisaje rural correntino donde se realiza el baile chamamecero, protegiendo a los danzantes del inclemente sol de las siestas y rocío de la madrugada.

Por su parte, Pocho Roch² afirma: “El chamamé desde la época jesuítica, paulatinamente dejó de ser un rezo-danza de ritmo binario, conducido por el payé para convertirse en una danza de recreación, con un ritmo ternario de 6 x 8, el mambí takupĩ, como instrumento melódico, el

1. Juan de Bianchetti autor de “Gramática Guaraní (Avá Ñeé) y Principios de Filología”, Editorial A. Quillet, Buenos Aires, 1944.

2. Gonzalo del Corazón de Jesús Roch. Investigador consecuente de costumbres, tradiciones y de la historia viva del hombre guaraní, de su música y de su religiosidad.

rasguido de la guitarra espinela, la percusión del tambú o guatapú y la conducción de un bastonero.”

En palabras del investigador Prof. Enrique Piñeyro³ “El Chamamé es una modalidad musical de Corrientes. Su historia trasciende el tiempo y el espacio. En su origen se integran los rasgos culturales del aborigen guaraní y del descubridor español, conformando una síntesis sumativa que, acisolada, dará nacimiento a una expresión musical nueva”. En este sentido el autor, también distingue tres modalidades rítmicas del género chamamecero en Corrientes, a saber:

-Kanguí: predominante en el norte de la provincia, de ritmo lento, melódico, romántico y elegante. Tránsito Cocomarola es su principal exponente.

-Kireí: significa brioso, alegre, movido. Estilo propio del centro de la provincia con especial referencia de los departamentos de Mercedes con el “chamamé paiubrero” y Curuzú Cuatiá con la “trova curuzu cuteña”. El representante de este estilo es Antonio Tarragó Ros.

-Sirirí (pausado, elegante, fluido) ritmo del chamamé del este de la provincia, a lo largo del Río Uruguay, que expone como figuras centrales a Isaco Abitbol y Ernesto Montiel.



Fiesta Nacional del Chamamé

Las tres modalidades se influyen mutuamente dando lugar a infinitudes de fusiones, variantes instrumentales, cantos y coreografías.

Respecto a la discografía, Piñeyro estima más de 50.000 (cincuenta mil) temas chamameceros editados en disco en el periodo que va de 1920 a 2010, producción musical iniciada por aquellos músicos que el autor denomina precursores y pioneros, fortalecida luego por los creadores de estilos y modalidades chamameceras, y culmina con los llamados continuadores y renovadores.



**Chamamé solidario en el Hospital Geriátrico
“Juana Cabral”**

Asimismo, es necesario mencionar algunos componentes importantes que conforman la práctica chamamecera tales como:

- La musiqueada: es un acto celebratorio que contiene a la fiesta, el convite, el rezo, el sapukay, elementos que configuran y se conjugan en una simbiosis única e intransferible. Sus elementos son EL PURAJHEY: el canto, el JEROKY: la danza con zapateo, donde el hombre y la mujer se encuentran para festejar, junto al canto y la magia de los instrumentos musicales.

3. Enrique Piñeyro autor de “El Chamamé, música tradicional de Corrientes, génesis, desarrollo y evolución.”

- El sapucay: es un “lenguaje secreto” que propicia la transmisión de emociones, sentimientos y sensaciones del ser humano. Esta acompañado de gestos, movimientos del cuerpo y se halla directamente relacionado con los estados del sujeto, conforme con estímulos externos o de su interioridad. El sapucay como fonación refleja emotiva es una forma íntima, instintiva e intuitivamente obtenida, que manifiesta sus sentimientos más profundos.



Bailanta Chamamecera- Riachuelo

- Los instrumentos: aquellos primigenios fueron el violín, la vihuela y luego la guitarra, la armónica de boca y, el acordeón diatónico de dos hileras de teclas y ochos bajos. Posteriormente se sumaron el bandoneón y el contrabajo.



Serenata al rio- Costanera de Corrientes

- El canto: tiene raíces en la canción plegaria o rezo cantado. Posteriormente, se diversifica y mezcla el guaraní y español. Surge la voz del compuestero, quien en sus composiciones traduce las vivencias de la tierra correntina. Los cánticos del repertorio chamamecero evocan, en una primera etapa, los “sucedidos” o historias, paisajes, leyendas, mitos y creencias populares. En un segundo momento, se renueva el repertorio y la forma de expresarlo. Posteriormente surge una tercera generación de vanguardia que trasciende lo tradicional no solo en la incorporación de instrumentos, en su ejecución, sino también en la temática.

El chamamé le canta a: el terruño; el amor y la amistad; la devoción religiosa; el patriotismo y otras tantas manifestaciones guerreras; el trabajo y los oficios; los mitos, leyendas, creencias y supersticiones; el paisaje, fauna y flora; las fiestas y celebraciones; los personajes característicos; y la sabiduría popular.

- La danza: espontánea, en pareja, posee determinadas formas de bailar. Se origina en la “musiqueada” con baile y festejo. Según el Profesor Enrique Piñeyro, el baile se organiza de la siguiente manera, no siendo una formula rígida sino dependiente del ritmo que impone la melodía y a las necesidades propias de la pareja de bailarines: 1) Gesto de invitación para la danza. 2) Espera. Paseo por la pista de baile. 3) Enlace. 4) Inicio de la danza. 5) Zapateo. 6) Continuidad de la danza. 7) Final.



Fiesta Nacional del Chamamé

- La vestimenta: varía de acuerdo al lugar de asentamiento, el acontecimiento y la vivencia. Tiene las siguientes características generales: el varón de zona ganadera se viste de bombacha oscura de un solo paño, camisa de algodón lisa de colores semi oscuros, pañuelo de algodón que resalta la divisa política; faja de tipo vasco de mismo color que el pañuelo, sobre la faja un cinto de dos o cuatro hebillas, un cuchillo sobre el lado derecho posterior de la cintura, aprisionado entre la faja y el cinto que acompaña con la chaira, sobre la bombacha lleva un guardamonte o montera, sobre esto lleva canilleras hechas de lonetas de forma rectangular, del largo de la pierna y hasta la rodilla que se sujeta con una correa; complementa el atuendo el tirador o capí bará, cuentan con espuelas mesopotámicas, alpargata como calzado y sombrero de paño negro y barbijo de finas tiras.



Fiesta Nacional del Chamamé

Por su parte, la mujer usa una blusa de color blanco o con estampado en varios colores, con un amplio volado en el cuello, mangas hasta el codo con terminación de puntillas, falda o faldón dentro o fuera de la pollera amplia y confeccionada en tela de algodón de colores intensos, lisos o floreados con ancho volado en el ruedo cubriendo la pantorrilla, enagua de tela de algodón, amplia y con apliques de puntillas realizadas a mano, calza alpargatas o zapatos con presilla en el empeine y tacones; peinado de dos trenzas sujetadas con cintas en las puntas que al igual que su pañuelo de cuello (que no siempre utiliza) son del color de la divisa partidaria.

- El idioma guaraní: es declarado "Idioma Oficial Alternativo" en la Ley n° 5598/04, de la Provincia de Corrientes. En la Reforma de la Constitución de la República del Paraguay, del año 1992 se le otorga el rango de lengua oficial. Desde el 13 de diciembre de 2006 es uno de los idiomas del MERCOSUR según Decisión 31/06 del Consejo del Mercado Común y ratificada por los Presidentes en su reunión del 19 de enero de 2007.

- Espacios culturales: se vivencia en distintos momentos y espacios como fiestas familiares (casamientos, bautismos, cumpleaños); fiestas cívicas (aniversarios de los distintos pueblos y ciudades y sus protagonistas); fiestas populares y celebraciones religiosas; festivales (diferenciándose de las fiestas porque no cuentan con “el convite” y “el rezo”); enramada (patio cubierto con un techo protector generalmente confeccionado con ramas para protección del sol veraniego donde se instalaban los bailarines para danzar el chamamé antiguo; bailantas (bailes de campo, que se desarrollan durante el día, en los que se agrupan muchos artistas que interpretan diferentes estilos y modalidades en el Chamamé).



Bailanta Chamamecera- Riachuelo

El Chamamé está inventariado en el Registro de Bienes de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Provincia de Corrientes Resolución del Instituto de Cultura de Corrientes N° 1553/16.

Actualmente el chamame en los diferentes espacios se manifiesta a través del trabajo de los autores; compositores; músicos; editores, intérpretes; poetas; bailarines; profesores de música y danza; personas que asisten y disfrutan de las bailantas. Los actores sociales contribuyen a mantener la expresión y son: artesanos; costureros que elaboran los trajes tradicionales, luthiers; los conocedores de la lengua guaraní; investigadores de la historia y cultura chamamecera; divulgadores; referentes históricos y los noveles; los que acompañan el aprendizaje musical del género; los que recopilan y registran las partituras; músicos populares, entre otros. En suma los que ejecutan, investigan, divulgan, organizan las fiestas, constituyen los actores sociales. El trabajo de los mencionados es permanente, con una gran relación que permite enriquecer sus producciones a través de, encuentros, redes sociales y/o proyectos específicos donde músicos consagrados invitan a los jóvenes a participar de los espacios generando así nuevas propuestas del género.

6- PROTECCION LEGAL: las leyes, decretos y otros instrumentos legales vigentes a nivel nacional, provincial o local que aseguren la salvaguardia de la manifestación cultural. Se sugiere ordenar la información del siguiente modo:

- ARGENTINA

Ley Nacional N° 26.558/09: reconoce al género musical folclórico denominado Chamamé, en todas sus variedades, como parte integrante del patrimonio cultural argentino en los términos establecidos por la Ley N° 26.118 de ratificación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO 2003.

CORRIENTES

Ley Provincial N° 3.278: instituye el día 19 de Septiembre como "Día del Chamamé" en recuerdo del fallecimiento del destacado folklorista y distinguido artista correntino Don Mario Del Tránsito Cocomarola.

Ley Provincial N° 4965: Declara de Interés Provincial el Homenaje a los Chamameceros que anualmente se celebra en la ciudad de Bella Vista (Corrientes).

Ley Provincial N° 5285: Dispone la enseñanza del Chamamé: su música, su canto, su danza e historia, en todos los niveles y modalidades del sistema educativo de la Provincia de Corrientes.

Ley Provincial N° 5338: Establece el 08 de Septiembre, como el "Día del Músico Chamamecero".

Ley Provincial N° 5966: El Gobierno de la Provincia de Corrientes promueve y apoya la manifestación cultural chamamecera.

Ley Provincial N° 6171: Reconoce como Sede Permanente del Festival denominado "Del Patriarca del Chamamé", don ISACO ABITBOL, inscripto en el Copyright bajo Depósito N° DEP634806014650797500, a la ciudad de Alvear, en la Provincia de Corrientes, como homenaje al eximio bandoneonista nacido el 29 de noviembre de 1917 en Alvear, concretando por primera vez en el mes de diciembre de 1994 en la Plazoleta "Isaco Abitbol" de dicha localidad.

Ley Provincial N° 6199: Instituye la fecha 19 de junio de cada año como el "Día del Tarragoso", con motivo de la conmemoración del nacimiento de Tarrago Ros "El Rey del Chamamé".

Ley Provincial N° 6206: Se declara Patrimonio Cultural de la Provincia al "Chamamé", comprendiendo su música, letra, danza, representaciones plásticas y toda otra forma de manifestaciones artísticas alusivas.

Ley Provincial N° 6318: Declarar el 2015 "Año de la Edición de Plata de la Fiesta Nacional del Chamamé".

Decreto 1599/04: Declara "Festival Provincial del Auténtico Chamamé Tradicional" al Festival del Chamamé que se realiza en la localidad de Mburucuyá. Establece que la Comisión deberá mantener en forma simultánea las dos denominaciones.

Decreto 251/03: Crea el Museo del Chamamé con sede en la localidad de Mburucuyá. Crea la Comisión Organizadora del Museo. Funciones. Integración.

Decreto 3344/94: Declara de Interés Provincial el "Primer Congreso Provincial: el Chamamé como Expresión de Vigencia y Desarrollo" que se llevará a cabo en la Ciudad de Corrientes.

Decreto 3954/70: Declara a la localidad de Mburucuyá de la Provincia de Corrientes, "Sede del Festival del Chamamé" a realizarse en fecha 22 de noviembre de 1970 y años subsiguientes.

Decreto 6174/87: Declara de Interés Provincial el "Festival Nacional del Chamamé", edición 1987, a realizarse en esta ciudad los días 4 al 7 de diciembre.

CHACO

Ley Provincial N° 5260: Instituye como "Día del Chamamé" el 19 de septiembre de cada año, en homenaje al máximo exponente de la música chamamecera, don Transito Cocomarola.

Resolución N° 1846/07: declara de interés cultural el IV Certamen provincial de Chamamé "José María Ramírez", que se realizara los días 12, 13 y 14 de octubre, en la localidad de Fontana.

FORMOSA

Ley Provincial N° 1946: Declara patrimonio cultural de la Provincia de Formosa a las Músicas típicas "Chamamé", "Chacarera", "Copla", "Zamba", y a la música ciudadana "Tango". Se solicita a los Legisladores Nacionales propongan la Inclusión dentro del régimen de la L.24.684 las músicas descriptas.

- BRASIL

Ley Estadual N° 2407: Fica instituído o Projeto CHAMAMÉ, que dispõe sobre a apresentação de artistas ou grupos amadores no Estado.

Ley Estadual N° 3837: establece en Matto Grosso del Sur el 19 de Septiembre como el día del Chamamé en ese lugar.

Ley Estadual N° 4113/2001: establece que Rio Brillante es la Ciudad Capital del Chamamé.

7-ACCESO Y CONDICIONES DE APROPIACIÓN / LINEAMIENTOS PARA LA GESTION: La política cultural del Gobierno de la Provincia de Corrientes implementada desde el Instituto de Cultura de Corrientes referidas al Chamamé define tres estrategias de acción prioritarias:

A) Apoyo a la creación:

Apoyo a los creadores, músicos e intérpretes mediante la generación de condiciones de trabajo favorables, aportes económicos y acceso a cobertura médica a través de la Obra Social de la Provincia de Corrientes (IOSCOR) y la cobertura previsional del Instituto de Previsión Social (I.P.S)

A través de acuerdos firmados con la AADI (Asociación Argentina de Intérpretes) se producen materiales discográficos correspondientes a “Revelación Ganadores de la Pre-Fiesta” realizados desde el año 2011 al 2016. Estos CD son de distribución gratuita y permiten promocionar el género en todos los ámbitos no solo de la Provincia sino de las distintas Subsedes participantes.

B) Promoción:

- Convenios de reciprocidad con la denominada “Nación chamamecera” que incluyan generación y promoción de circuitos artísticos, intercambio y formación académica.
- Difusión de la Fiesta a nivel internacional a través de la Televisión Pública y cadenas de Brasil y Paraguay.
- Difusión al mercado internacional de la Fiesta del Chamamé a través de la Televisión Pública (repetidoras de países como Venezuela, Chile, Colombia, México, etc.)
- Participación en Congreso Argentino del Folclore en donde se expone y debate la continuidad del género.
- Organización de Congreso del Chamamé con sede en Corrientes previas instancias en provincias como Santa Fe, Entre Ríos, Buenos Aires. También en Porto Alegre (Brasil).
- Fomento para investigaciones en temáticas musicales, socioculturales, entre otras.
- Difusión del género en medios de comunicación a nivel nacional e internacional.
- Políticas de promoción impositiva para artistas.
- Organización de Campamento musical de jóvenes chamameceros.
- Participación en circuitos de Festivales en todo el país.
- Publicaciones de divulgación e investigación.
- Promoción de la Fiesta del Chamamé como vidriera para otros mercados: Premios Gardel y presentación en el Teatro Colon.
- Participación de artistas de otros géneros, para dar a conocer el Chamamé en otros ámbitos y circuitos artísticos no comunes al mismo.
- Rescate de temas del repertorio tradicional y presentación de temas inéditos.
- Fortalecimiento de espacios como Bailantas, Fiestas familiares, patronales y festivales, lugares en donde confluyen valores identitarios como danza, música, comidas típicas, vestimenta, entre otras costumbres.
- Fortalecimiento de espacios como Foros de cultura chamamecera, Radio comunitaria, Clases públicas, en donde se expone y debate específicamente el Chamamé desde distintas ópticas.

C) Difusión: El instituto de Cultura desarrolla durante los doce meses del año, acciones en diferentes ámbitos y contextos a través de los siguientes programas.

- *“Nuestra cultura va a las escuelas”* Selecciona 12 escuelas del interior y de la capital de la provincia de corrientes donde músicos ofrecen sus músicas y hablan sobre el Chamamé sus (orígenes e historia y valores)

- *Programa “La Música de Todos”*: programa federal de divulgación de las Culturas Regionales Argentinas, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. Se implementa en la provincia desde el año 2004 a la actualidad con la finalidad de que niños y jóvenes conozcan e interactúen con las expresiones culturales propias y de las diferentes regiones del país mediante contenidos que abordan los ejes de cultura general, música y danza.
- *Nuevos sonidos del Guarán*: propone generar espacios de inclusión y expresión a nuevas propuestas y búsquedas musicales locales de raíz folclórica, abiertas a variadas expresiones, tanto para cantantes, como para músicos en general. También lleva implícita la finalidad de sumar nuevos públicos que acompañen estas búsquedas estéticas.
- *Festival de Invierno del Chamamé*: propuesta artística del género, llevado a cabo en el mes de agosto en el Teatro Juan de Vera, para poder instalar a lo largo de todo el año el Chamamé y así llegar de la mejor manera a la gran fiesta que se realiza en el mes de enero

A partir de estos pilares se desarrollan medidas a implementarse en torno a la salvaguardia del Chamamé

- El fortalecimiento del concepto “Nación chamamecera”, que representa a un gran colectivo regional de personas que comparten un legado heredado de la cultura guaraní.
- La difusión, valoración y consolidación del Chamamé como género musical en la conquista de espacios y/o escenarios innovadores para tal expresión.
- La puesta en marcha de políticas culturales destinadas a la promoción y estímulo para el desarrollo del género en países vecinos.
- La planificación, implementación y articulación de políticas comunicacionales a partir de la vinculación de entes públicos, privados y del tercer sector en sus distintos niveles (internacional, nacional, provincial y municipal).
- La protección pública del bien cultural en relación a la preservación y continuidad de la Fiesta Nacional del Chamamé y del Mercosur y de otros acontecimientos culturales similares, encuadrada en el cuarto artículo de la norma provincial N° 6.027 “Creación del Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes”.
- La planificación, ejecución y evaluación de otras actividades culturales trascendentes al espacio escénico de la Fiesta: Foros de la Cultura Chamamecera, Mercado del Chamamé, Clase Pública de Música y Danza Chamamecera, Conferencias Magistrales con artistas e intelectuales del sector, Chamamé Solidario, Mateada Chamamecera, I Congreso de Chamamé.
- La realización de la Fiesta del Chamamé que constituye una de las celebraciones populares más significativas del género, oficializada como fiesta anual del calendario turístico nacional: el 22 de Mayo de 1985 la Secretaria de Industria y Comercio Exterior de la Nación dicto la Resolución N° 281 que establecía “*declarar Fiesta Nacional del Chamamé al festejo a celebrarse en la Ciudad de Corrientes, en el mes de Septiembre de cada año*”. Posteriormente se cambiaría la celebración para el mes de diciembre y por último a enero. Desde su tercera edición el escenario de la misma es el Anfiteatro Mario del Tránsito Cocomarola.



Fiesta Nacional del Chamamé

Bibliografía:

- ARMATO DE WELTI, Zulema. DICCIONARIO BILINGÜE GUARANÍ- ESPAÑOL. Editorial Fundación Ross, Santa Fe. Argentina: 2000.
- BADIA DE QUANT, Inés. Las áreas dialectales en el Nordeste en Cuadernos de Geohistoria Regional N°22. Instituto de Investigaciones Geohistóricas- Conicet-Fundanord, Resistencia Chaco: 1990.
- GARCÍA, Claudia; Flores, Eduardo; Piñeyro, Antonio. "El Chamamé se baila así en el litoral argentino". Editorial de Entre Ríos. Paraná, Argentina: 2004.
- GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CORRIENTES. Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes. "Un camino del Plata 1985-2015: Fiesta Nacional del Chamamé" Buenos Aires: 2015
- MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN. Programa "La música de todos". Material para animadores y coordinadores de talleres- "Ñandé Rekó" (Nuestra Manera de Ser) Proyecto Revalorización cultural en el tejido educativo"- Corrientes: 2004.
- PIÑEYRO, Enrique A- González Vedoya, Juan Genaro- Apuntes de Cátedra "Chamamé Raity"- Corrientes: 2011
- PIÑEYRO, Enrique A. "El Chamamé: música tradicional de Corrientes". Gabriel Enrique del Valle Editor. Corrientes: 1997.
- PIÑEYRO, Enrique; Avellanal de Amabrogio, Nerea. "Aves en la música folclórica guaraní". Fundación Banco de la Provincia de Corrientes. 1990.
- ROCH, Gonzalo. "Chamamé". Ediciones Moglia S.R.L. Corrientes: 2010.
- YAMPEY, Giralda. "Mitos y Leyendas Guaraníes". Manuel Ortiz Guerrero Editor. Paraguay: 2003.

Fotografías:

RUIZ, Zulma. Archivo fotográfico del Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes.