

ISSN 1668-1878

**Revista
de
Investigaciones Folclóricas**

21

Buenos Aires, Argentina

diciembre de 2006

ISSN 1668-1878

Revista de Investigaciones Folclóricas

vol. 21

diciembre de 2006

**Esta revista se publica anualmente para
el mes de diciembre**

Buenos Aires, Argentina

INDICE

	Pág.
Comentario Editorial	6
Summaries	8
Introducción al simposio “Relocalizando el folclore. Formas expresivas, actores, escenarios y contextos en el marco de las tensiones del mundo actual”	13
Ana María Dupey	
Configuración de un paradigma de representación del relato folklórico en la obra de Joaquín V. González	17
Diego Chein	
Agrupaciones culturales locales en la década del 40	30
Beatriz Ocampo	
Urbanización de la práctica de danzas folclóricas. Revista <i>Danzas Nativas</i> y la negociación del espacio sociocultural	39
Taro Nagano	
“Pesebres y adoraciones: lo ancestral en el contexto de la modernización”	47
Angélica Quiroz	
“<i>Lúcidas e idiotitas</i>”. Categorías identitarias construidas por las internas de una colonia neuropsiquiátrica: Una perspectiva folclórica	61
Silvia Balzano y Martha Blache	
Procesos de comunicación y actuación verbal en una institución de salud mental. Una aproximación a la Colonia Montes de Oca	74
Juan Antonio Seda	
Prácticas codificadas entre adolescentes privados de la libertad por causa judicial	81
Elena Hourquebie	
Criollos y criollismo en la industria del folclore musical	88
Ricardo J. Kaliman	
La relocalización del género criollista entre los agentes sociales del campo artístico. Construcción de las subjetividades de los artistas dedicados al folclore y de los grupos de rock y su proyección sobre la argentinidad	94
Eva Bomben, Ana María Dupey y María Esther Necuzzi	
La construcción discursiva de la creencia desde el Folclore: relatos orales, narrativas OVNI y <i>mails</i> en cadena	102
María Inés Palleiro, Patricio Parente y Flora Delfino Kraft	
“Blancaflor, la hija del diablo: autoría y estilo en el repertorio de un narrador folklórico”	115
María Inés Palleiro	
La voz como modelo: la deuda de la literatura, el cine y el arte modernos con la tradición oral	128
José Manuel Pedrosa	
El sistema de la salud y el bienestar en la religión de la santería cubana	144
Solimar Otero	
Violencia de género en el Norte neuquino: el diagnóstico nativo	158
Rolando Silla	

In Memoriam.

Folclore y modernización disciplinaria en la obra de Santiago Bilbao	169
Sergio Visacovsky	

En Memoria

. Reimund Kvideland (Manuel Dannemann).....	178
. Mildred Merino de Zela (Juan José García Miranda).....	179

Información bibliográfica

Honorio M. Velasco (coord.) con la colaboración de Dominique Fournier y Luis Díaz G. Viana La antropología como pasión y como práctica.....	181
(Noemí Elena Hourquebie)	
Mariana Masera (ed.) Literatura y culturas populares.....	183
(Valeria Zeitlin)	
María Elina Cricco. La Fiesta de San Baltasar en Puerto Reconquista.....	184
(Eva Bomben)	
Luis Díaz Viana (coord.) El nuevo orden del caos. Consecuencias socioculturales de la globalización.....	185
(Cristina Astudillo)	
Miguel Raúl López Breard. Diccionario Folklórico Guaranítico.....	188
(Gustavo Hernández)	
Revista de Literaturas Populares.....	188
(Patricia Coto de Attilio)	
Ana María Dupey y María Inés Poduje. La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados.....	189
(Patricia Coto de Attilio)	
Ercilia Moreno Chá. Texto y edición musical. Homenaje al Payador Rioplatense.....	189
(Beatriz Seibel)	
José Manuel Pedrosa. La historia secreta del ratón Pérez.....	191
(Patricia Coto de Attilio)	
Rafael Beltrán y Marta Haro ed. El cuento folklórico en la literatura y la tradición oral.....	191
(Patricia Coto de Attilio)	
María Inés Palleiro (comp.) San Patricio en Buenos Aires: Celebraciones y rituales en su dimensión narrativa.....	192
(Patricio Parente)	
Patricia Fasano. De boca a boca. El chisme en la trama social de la pobreza.....	194
(Angélica Quiroz)	
Alicia Martín (comp.) Folclore de las grandes ciudades.....	196
(Noemí Elena Hourquebie)	

Noticias

Visita de la investigadora Cristina Sánchez Carretero.....	197
Primer Congreso Latinoamericano de Antropología	197
VIII Congreso Argentino de Antropología Social en la ciudad de Salta.....	198
VII Jornadas e Estudio de la Narrativa Folklórica e Ínterin Conference de la International Society for Folk Narrative Research (ISFNR).....	198
II Congreso Universitario de Folklore y 2da. Jornadas de Arte Popular.....	199
XII° Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y las XVI° Jornadas Nacionales de Folklore.....	199
FABULA.....	199
Reunión Anual conjunta de la Folklore Studies Association of Canada y American Foklore Society.....	199
8°. Congreso de la Societé Internationale d'Ethnologie et de Folklore.....	200

Criollos y criollismo en la industria del folclore musical

*Ricardo J. Kaliman**

La industria del folclore moderno musical argentino es una instancia más de la dialéctica entre identidades socialmente vigentes y los intereses lucrativos. Lo que parece particularizarla es la extendida vigencia de cierto discurso identitario, que podemos llamar “nacional-criollista”, cuyas raíces pueden rastrearse hacia el más temprano romanticismo y que se reitera constantemente en esta práctica. Un análisis más detenido muestra que en el seno de esa identidad preponderante pueden reconocerse intrincadas variantes, entre las cuales se plantean conflictos que no permanecen siempre del todo soterrados. Examinó en este trabajo algunas particularidades que asume el criollismo en la figura, el repertorio y las actuaciones del intérprete salteño Chaqueño Palavecino.

Palabras clave: folclore moderno, criollismo, industria cultural, Chaqueño Palavecino.

Folclore e identidad

Entiendo aquí por folclore moderno las prácticas de origen rural que, desde fines de la década de 1930, comenzaron a abrirse camino en los medios masivos de comunicación, inicialmente suscitado por la creciente población de inmigrantes del interior del país hacia Buenos Aires, pero luego decisivamente impulsado por sectores dominantes de la sociedad, sobre todo durante la década peronista. Durante los años 1960, este circuito vivió una nueva e importante revitalización, y sigue ocupando hoy una significativa franja a cuya dinámica contribuyen tanto la industria cultural como los reclamos y las expectativas de grandes sectores populares. Es, en suma, lo que más generalmente se conoce con la palabra “folclore”, como cuando hablamos de un conjunto folclórico, de un festival folclórico o de un programa de radio folclórico. Sin embargo, le agregó el adjetivo “moderno” para diferenciarlo del sentido que esta palabra tuvo originalmente, que fue adoptado por los estudiosos de la folclorología argentina y que se reducía a aquellas formas estrictamente rurales, practicadas en ese ámbito y mantenidas tradicionalmente a través de varias gene-

raciones. De hecho, el folclore moderno se inspiró en esas formas, y el grado de lealtad a ellas sigue siendo parte de la definición del capital simbólico para muchos de sus cultores.

Sin embargo, el folclore moderno, además de haber adquirido muchos rasgos que los folclorólogos tradicionales consideraban incompatibles con el folclore auténtico, tales como la autoría reconocida o la performance en ambientes urbanos, llevó desde el principio la impronta de su articulación en el mercado y el curso de su historia no puede comprenderse sin examinar la incidencia que tuvo sobre él la dinámica de las industrias culturales. Es precisamente esta relación la que constituye el foco de la investigación de la que quiero ofrecer aquí algunos resultados. Tal vez no esté de más aclarar que en persecución de este objetivo dejé de lado todos los descritos a priori que a veces se implica en las aproximaciones académicas a la industria cultural. Asumo que lo que designamos con este nombre no es sino una forma que han tomado las relaciones entre los factores económicos y las prácticas culturales durante el siglo XX, relaciones que, después de todo, siempre han

* Universidad Nacional de Tucumán – CONICET. Correo electrónico: kaliman@filo.unt.edu.ar

existido y que subyacen incluso a las que se consideran las obras de arte más desinteresadas: Virgilio no era desatento a las directivas de Mecenas, ni Moliere a las de Versailles, ni Shakespeare a las de su abigarrado público, los empresarios teatrales y la corte real. Y los intereses de los respectivos financistas no eran siempre más nobles y altruistas que los de los empresarios de la industria cultural más reciente. En todo caso, lo que particulariza a la industria cultural entre todas estas formas son rasgos tales como la reproducción en masa, el aprovechamiento consciente y claramente dirigido de un aparato publicitario cada vez más sofisticado y de cada vez mayor alcance, y el lucro como medida del éxito. Reconocidos estos factores, lo que cabe es preguntarse, como cabría hacerlo en cualquier práctica cultural, de qué manera ellos afectan al desarrollo de las prácticas culturales.

Creo que son precisamente estos descréditos los que han tendido a conceptualizar las manifestaciones de la industria cultural, no sin cierto reduccionismo, a una manipulación del consumo por parte de los productores, que, según un difundido apocalipsis, es capaz de lograr que los consumidores acepten cualquier producto que se les imponga. La cuenta de los fracasos, que son numéricamente más que los éxitos, y la recurrencia de las brevedades de experimentos industriales no debidamente ajustados a las expectativas del público, puede bastar, momentáneamente, para echar por tierra estas simplificaciones. La hipótesis de trabajo inicial en relación con el objetivo general de mi investigación es la de que la cultura popular, en el contexto de la industria cultural, si bien es afectada por ella y por lo tanto no puede entenderse completamente sin esta incidencia, incluye sin embargo más que ella. Lo que en términos económicos se visualiza como demanda se deriva, en realidad, de la dinámica independiente de las identidades vigentes en grandes grupos de la sociedad, que, al articularse en un mercado, mantienen sin embargo su lógica propia a la que los intereses de lucro tienen siempre que atender, y de hecho atienden sistemáticamente. Esta particular relación de factores sella con una modalidad propia la reproducción de las identidades culturales en las sociedades contemporáneas, y es precisamente el estudio de esta modalidad lo que orienta, como un objetivo general, mi estudio.

Mi investigación se basa, por una parte, en el examen de la publicidad, las entrevistas y los comentarios periodísticos, las presentaciones en público; y, por otra parte, en los testimonios de los seguidores de diversas figuras que se relacionan, con mayor o menor éxito, con la industria del folclore moderno argentino. Me he concentrado particularmente en la imagen del Chaqueño Palavecino, por razones que espero queden aclaradas al final de este trabajo. La mayor parte de las fuentes testimoniales, provienen, en efecto, de entrevistas semiestructuradas a seguidores de este intérprete salteño, la mayoría de sectores sociales populares.

La industria del folclore moderno musical argentino no es, por cierto, sino una instancia más de esta dialéctica entre las identidades socialmente vigentes y los intereses lucrativos. En todo caso, lo que parece particularizarla es la extendida vigencia de cierto discurso identitario cuyas raíces pueden rastrearse hacia el más temprano romanticismo y que se reitera, a veces aparentemente esclerosado, en las publicidades, en la oratoria de los festivales, en los guiones y hasta en los títulos de los programas de radio y televisión. Sin embargo, un análisis más detenido muestra que, como en toda práctica cultural, no sólo entran en juego, en relaciones y ritmos bastante complejos, varias otras identidades, sino que en el seno de la propia identidad invocada por ese discurso preponderante, la que podemos llamar nacional-criollista, lejos de haber permanecido impertérrita durante décadas, pueden reconocerse intrincadas variantes, entre las cuales se plantean conflictos que no permanecen siempre del todo soterrados.

Como breve ilustración de la primera de estas propiedades, a la que me dedico en otro trabajo, me limitaré a ofrecer aquí una breve lista de las identidades más importantes que he reconocido entre los seguidores del folclore moderno argentino y que de una u otra manera, se articulan con la dinámica de la industria. Podemos reconocer, en efecto, por lo menos las siguientes: identidades generacionales, que determinan distintos tipos de aficiones según la edad de los participantes de la práctica; identidades de grado y naturaleza de formación, que nos permite distinguir entre quienes se afilian a un folclore "ilustrado" y quienes, en cambio, se incorporan a la práctica en un contexto que podríamos llamar de "educación informal"; identidades de clase, en

la que pueden distinguirse una variedad de matices que pueden involucrar otros rasgos además de los recursos económicos; identidades provinciales, de particular incidencia en la práctica del folclore moderno, y que a veces condiciona las preferencias por ciertos géneros o incluso ciertos conjuntos de intérpretes; identidades de género, que afloran esporádicamente en algunos testimonios, aunque la variable de género tiende a ser más recurrente en la caracterización de los "targets" de los empresarios y productores de la industria musical; y, finalmente, identidades políticas, que tienden a distribuirse en las opciones de la izquierda y la derecha, aunque en algunos casos pueden perfilarse distinciones más sutiles.

Identidad criolla

Sin embargo, lo que desarrollaré más en detalle hoy se refiere a la otra propiedad, la que apunta a la identidad nacional-criollista. La dialéctica arriba reseñada por la cual el folclore moderno se consolida en la sociedad argentina resulta de la articulación de un impulso de los migrantes de las zonas rurales del interior del país a reproducir las costumbres que les son familiares y que les proporcionan un sentido de seguridad y comunidad; con una perspectiva generalizada entre los sectores dominantes, que se inclinan por emblematicar la unidad espiritual de la nación precisamente en esa vida campesina. Las motivaciones históricas de esta perspectiva son conocidas: a comienzos del siglo XX, la oligarquía pampeana comienza a percibir que los cambios sociales que ha traído la modernización se están configurando como una amenaza contra su secular hegemonía. En lo ideológico, su reacción consiste en construirse a sí mismos como los señores naturales del territorio, reivindicando al campo, donde su poder sigue siendo indiscutible, como el reservorio de la esencia misma de la nación. La difusión del folclore se nutre de esta alianza de intereses, y los propios campesinos, y sus herederos, asumen como propia esta perspectiva esencialista, que, aunque de manera relativamente subordinada, ha convertido a sus propias prácticas en un capital simbólico nada desdeñable.

En consecuencia, esta concepción de lo nacional, impregnada de una fuerte connotación étnica, en la medida en que el discurso

oligárquico se esfuerza precisamente por dejar afuera de su construcción al indio (que, como ocurrió en otras naciones latinoamericanas, podía reclamarse como el legítimo hijo del territorio) y al inmigrante (en quien se depositan las culpas de procesos sociales como la industrialización y el sindicalismo, dos de las principales amenazas contra la hegemonía terrateniente). En un sentido más general, todo el proceso que dio lugar al surgimiento del folclore moderno, de hecho, se articula con la historia de lo que se ha dado en llamar el discurso criollista, y la identidad nacional que le da sentido acaba equiparándose con la identidad implicada en este discurso, que podemos llamar entonces, "identidad criolla".

Diversos aspectos de la identidad criolla, y sobre todo del discurso criollista, han sido estudiados con relativo detenimiento, muchos otros quedan todavía en las sombras y, a menudo, su real complejidad no alcanza a revelarse del todo por cierta confianza en insistentes sobrentendidos. Podríamos sintetizar lo que está claro y hasta cierto punto consensuado en los siguientes tres elementos:

- La identidad criolla es una identidad étnica, es decir una en la que se entrecruzan consideraciones "raciales" y culturales, por lo menos porque es posible configurarla en oposición al indio, al negro y al inmigrante europeo o asiático. Sin embargo, esto no es obstáculo para que, en determinados contextos, pueda hablarse de "acriollamiento", para referirse a individuos de otros orígenes que adoptan los rasgos fundamentales del grupo.
- Tiene un fuerte contenido de clase y refiere primariamente a los sectores menos privilegiados económicamente de la sociedad argentina.
- Está constantemente relacionada con la vida campesina, y en muchos casos, en particular, se la visualiza como heredera de las prácticas del gaucho, que llega a convertirse de esta manera, en el referente histórico fundacional, construido imaginariamente de diversas maneras. Correlativamente, las imágenes de la vida gauchesca constituyen el principal repertorio de símbolos mediante los cuales se reconocen las manifestaciones exteriores de esta identidad.

Más allá de los distintos signos que pueden reconocerse como manifestaciones de esta

identidad (o identidades), queda por precisar cuáles son los contenidos menos visibles, pero vigentes en las subjetividades de los actores que se reconocen como miembros de este grupo, y que también operan efectivamente en su reconocimiento. A menudo se tiende a hablar del criollismo como una homogeneidad continua a lo largo del tiempo, durante más de un siglo, por lo menos. No obstante, es bastante probable que en el nivel de las interpretaciones subjetivas esta persistencia de ciertos rasgos discursivos se desdibuje en transformaciones de diverso orden, a través del tiempo y a través de distintos sectores sociales.

Por lo pronto, una primera diferenciación sobre la que también existe cierto consenso puede establecerse entre, por un lado, la identidad criolla de origen estrictamente popular, la que subyace al éxito de los folletines de Eduardo Gutiérrez y, luego, de las representaciones teatrales de los Podestá; y, por otro lado, la apropiación de ese discurso por parte de intelectuales de sectores privilegiados (inicialmente vinculados a la entonces políticamente dominante oligarquía ganadera pampeana). En el primer momento se enfatiza el contenido étnico y, sobre todo, de clase, mientras que el segundo abandona el tono de crítica social y funda propiamente el discurso identitario nacional criollista que se difunde exitosamente, sobre todo a través del aparato escolar.

Una segunda diferenciación puede hacerse a partir de la relación con la vida rural. Ciertamente, muchos de los que se adscriben a la identidad criolla provienen de, o al menos han vivido buena parte de su vida en el ambiente campesino. Por otra parte, como señalamos arriba, la fundación del discurso nacional-criollista está emparentada con sectores terratenientes y la afición por el folclore moderno, y, valga la aparente paradoja, en sus formas más tradicionales, hasta el día de hoy, sigue manteniendo una importante vigencia en los sectores sociales con asiento económico agropecuario. Sin embargo, una buena mayoría de los actuales seguidores del folclore tienen escaso y esporádico contacto con la vida rural, y buena parte no tiene ninguno, lo cual no va necesariamente de la mano con un rechazo de los emblemas de esa vida como signos válidos de la identidad que los representa. De entre veinte seguidores del Chaqueño que he entrevistado, sólo cuatro tenían una experiencia rural significativa, y

seis de ellos se declararon decididamente ignorantes en relación con ese tipo de actividades. El hecho de que la exitosa difusión del discurso nacional criollista produzca el curioso efecto de una nostalgia generalizada por el campo, incluso entre quienes nunca estuvieron en él, no puede anular la comprobación de que la percepción subjetiva de estos elementos difiere entre distintos grupos de practicantes no sólo según su efectiva relación con el campo, sino también según la modalidad con que se establece esa relación.

Criollismo en el Chaqueño Palavecino

Estas ambigüedades del criollismo campean en la dinámica identitaria que subyace al éxito del Chaqueño Palavecino, éxito que puede medirse por la cantidad de discos vendidos y, sobre todo, por su enorme capacidad de convocatoria. Para dar las explicaciones de ese éxito, los productores de la industria son conscientes de que este intérprete cubre las expectativas de un amplio sector de la población que se vincula con la identidad criolla. Es casi un lugar común entre ellos sostener que ha venido a ocupar el vacío dejado por grupos como los Cantores del Alba o Las Voces de Orán. En los testimonios de los seguidores del cantante salteño, esta continuidad no es siempre visible. Algunos de ellos establecen relaciones semejantes, pero otros apuntan a otros intérpretes, bastante diversos. Lo cierto es que, en líneas generales, todos aquellos con los que se vincula al Chaqueño presentan ciertas modalidades características del discurso criollista: la vestimenta de gaucho, por ejemplo, y la persistencia en los instrumentos musicales tradicionales, contra la recurrencia a innovaciones de sonoridad que parecen marcar una distancia con el origen rural que algunos sienten demasiado grande.

Los seguidores del Chaqueño elogian en él varios rasgos que podemos vincular con la identidad criolla, y que son, naturalmente, parte de la imagen pública que el propio intérprete ofrece de sí mismo, en su publicidad, su merchandising, sus entrevistas y sus espectáculos. Podemos ordenar estos rasgos en la siguiente lista:

- Origen humilde y relacionado con el campo: Oscar Palavecino es nacido en Rancho el Ñato, un paraje del Chaco salteño, y se mudó a Salta desde niño. Trabajó desde

niño y antes de alcanzar el éxito que ahora le permite dedicarse de lleno al folclore, fue camionero y luego chofer de ómnibus. Se insiste en estos datos biográficos tanto en su publicidad como en sus entrevistas, y sus seguidores son conscientes de ello. Esta propiedad marca una proximidad que lo aleja, por ejemplo, de grupos como Los Chalchaleros, cuya marca de clase es absolutamente diferente, más vinculada a la oligarquía salteña.

- Guapeza (energía): los recitales del Chaqueño brindan una permanente imagen de fuerza. Canta sus temas con su gruesa y fuerte voz, casi gritando (aunque sin falsetes ni esfuerzos demasiado visibles) y, mientras no canta, se mueve a grandes pasos por todo el escenario, sin disminuir su vitalidad en ningún momento. Son legendarias, y forman parte de su publicidad, sus largas presentaciones, como su tradicional amanecida en la Serenata de Cafayate.

- Lealtad a su tierra de origen: varios de los músicos que lo acompañan son originarios del Chaco salteño, y es conocido como patrocinante de jóvenes promesas de la misma región. Los temas de su repertorio hablan a menudo de la gente y los lugares de esa zona. En sus espectáculos, siempre reserva un momento para anunciar que va a cantar coplas “de la forma en que las cantan en mi tierra”, esto es acompañadas solamente por violín y bombo. Sus seguidores valoran esto como una virtud, incluso aunque provengan de otras zonas del país y no tengan ningún conocimiento directo del Chaco de Palavecino.

- Sonoridad y repertorio tradicionales: Además del bombo y el violín, la banda del Chaqueño incluye guitarras y un bandoneón (la gran cantidad de instrumentos acompaña la imagen de fuerza antes aludida, pero además le permite estar al nivel del volumen de los instrumentos electrónicos con los que se presentan muchos de los otros intérpretes en los festivales). Por otra parte, su repertorio incluye sólo las formas tradicionales de los géneros clásicos del folclore moderno: zamba y chacarera sobre todo, pero también gato y algo de folclore del litoral. No marca diferencia particular de interpretación entre una canción y otra. Se limita a decir la letra cantando. De hecho, toda innovación más o menos experimental puede considerarse capital de

las identidades “ilustradas”. Por contraste, los seguidores del Chaqueño asignan un fuerte valor al mantenimiento de esta sonoridad y “clasicidad” del repertorio.

- Familiaridad en el trato y campechanía. El Chaqueño se dirige al público, cuando habla, en un tono familiar, sin ningún rebuscamiento ceremonial ni pretensiones moralizantes o didácticas en ningún sentido. No hay una retórica de escenario visible, sino un tono de fiesta compartida, que se refuerza, por ejemplo, con prácticas como las de preparar y comerse un asado o compartir un vino en el escenario.

Sobre la base de estos elementos, podemos reconstruir una imagen del criollismo que encarna el Chaqueño Palavecino, que tendrá puntos comunes con otros intérpretes, y otros no, pero el conjunto difícilmente coincida punto por punto con el de ninguno de los otros. Correlativamente, no todos asignan el mismo valor a cada uno de estos rasgos, aunque, en términos generales, ninguno deja de ser reconocido. Con respecto a las diferenciaciones dentro de la circulación subjetiva de la identidad criolla arriba reseñadas, está claro que la relación con el campo funciona de manera diferente entre aquellos que se identifican por una familiaridad directa con esos valores, por un lado, y, por otro, para quienes no pasa de un signo identitario más bien abstracto.

La ambigüedad alcanza puntos potencialmente más conflictivos en relación con la otra diferenciación antes apuntada. Consideremos, para ello, la canción emblemática del Chaqueño, “Amor salvaje”, con la que alcanzó su primer pico de fama y que repite ineludiblemente en cada presentación, con una acogida general del público, que la corea, como corea las repeticiones del estribillo que el Chaqueño, infaltablemente, pone en escena. Ahora bien, la canción relata un apasionado encuentro entre un hombre y una mujer que no se conocen y que no vuelven a verse, lo cual va en contra de los valores consagrados por la moral tradicional, pulcramente vigilada, por ejemplo, en el repertorio de los Chalchaleros, e incluso en el de los Nocheros (en los que hay pasión carnal, pero nunca alusión al descompromiso entre los amantes). Esta trasgresión del Chaqueño a las pautas morales tradicionales, y adjudicadas a los propios gauchos en las versiones más idealizadas del

discurso nacional-criollista, evidentemente no constituye un defecto para sus seguidores, que parecen hacer caso omiso de sus implicaciones. El problema en realidad sólo sale a la luz, si alguna vez, de maneras muy veladas, tanto en las imágenes oficiales que de sí mismo da el Chaqueño, como en lo que sus seguidores dicen

de él. Se revela en este hecho que el lazo establecido entre el Chaqueño y sus seguidores existe una especie de complicidad en la que, a través de un guiño imperceptible, se confirma que se comparten cierta reformulación de los valores que permanece oculta en el discurso criollista más oficial.