

## **Topaze y Juan Verdejo de Héctor Meléndez, 1931 – 1942: Una risa folclórica**

**Dr. Jorge Rueda**  
Universidad de Santiago de Chile  
jorge.rueda@usach.cl

### **Resumen**

En el personaje Juan Verdejo, de Héctor Meléndez, se verifica con claridad un conjunto de prácticas y saberes propios de la cultura simbólico-popular. En su discurso, la risa, en cuanto satisfacción gratificante y regenerativa, conforma una categoría adscrita a los fundamentos primarios de aquel repertorio cultural. Así, con Juan Verdejo instalado en el semanario de humor político Topaze, se produjo un cruce entre los circuitos y registros popular y letrado. El disfrute por la comida, por la experiencia festivo-celebrativa y por las relaciones convivencialmente armónicas y sin jerarquías, fueron las marcas de una visión de vida instalada, excepcionalmente, en el registro ilustrado de la revista.

**Palabras clave:** risa, Juan Verdejo, revista Topaze, colectividad.

## **Topaze and Juan Verdejo of Héctor Meléndez, 1931 – 1942: A folkloric laugh**

### **Abstract**

In Juan Verdejo character, of Héctor Meléndez, a set of practices and knowledge, typical of the symbolic and popular culture, is realized. In his discourse, laugh as gratifying and regenerating satisfaction builds a category attached to the primary fundamentals of that cultural repertoire.

Hence, with Juan Verdejo set up in the seminar of political humor Topaze, a junction of the popular and the literate circles and registers was produced. Enjoyment for food, for the partying and celebrating experience, and the coexistentially harmonic non-hierarchical relationships, were the marks of a vision of life settled, exceptionally, within the illustrated register of the magazine.

**Key words:** laugh, Juan Verdejo, Topaze magazine, collectivity.

## **Topaze et Juan Verdejo de Héctor Meléndez, 1931 – 1942: Un Rire Folklorique**

### **Résumé**

Chez le personnage Juan Verdejo, d'Hector Meléndez, on peut clairement vérifier un ensemble de pratiques et de savoirs provenant de la culture symbolique- populaire. Dans son discours, le rire, en tant que satisfaction gratifiant et régénérative, forme une catégorie liée aux fondements primaires de ce répertoire culturel. De cette façon, avec Juan Verdejo inscrit à la publication hebdomadaire d'humour Topaze, on a entraîné un croisement entre les circuits et les registres familier et lettré. La jouissance procurant le repas, l'expérience joyeuse de célébration et les relations de coexistence harmonieuse et sans hiérarchies a été la marque d'une vision de vie installée exceptionnellement dans le registre illustré du magazine.

**Mots clés:** rire, Juan Verdejo, revue Topaze, colectivité.

## **Topaz e Juan Verdejo, di Héctor Meléndez, 1931 – 1942: Una Risata Folklorica**

### **Riassunto**

Nel personaggio Juan Verdejo, di Héctor Meléndez, si riscontra con chiarezza un insieme di fatti e di saperi riguardanti la cultura allegorica e popolare. Nel suo discorso, la risata, come soddisfazione gradevole e rigenerativa, conforma una categoria ascritta ai fondamenti primari di quel re-

ppertorio culturale. Con Juan Verdejo così inserito nel settimanario umoristico *Topaze*, si è prodotto un incrocio tra i registri e i tratti popolari e colti. Il godimento del cibo, attraverso l'esperienza festiva e celebrativa, e anche le relazioni e le convivenze armoniche senza gerarchie, sono state le impronte di un'impostazione di vita inserita, come un'eccezione, nel registro colto della rivista.

**Parole chiavi:** risata, Juan Verdejo, rivista *Topaze*, collettività.

### **Topaze e Juan Verdejo de Héctor Meléndez, 1931 – 1942: Um Sorriso Folclórico**

#### **Resumo**

Na personagem Juan Verdejo, de Héctor Meléndez, verifica-se claramente uma série de práticas e conhecimentos próprios da cultura simbólico-popular. Em seu discurso, o sorriso, visto como uma satisfação gratificante e regenerativa, constitui uma das categorias pertencentes aos fundamentos primários daquele repertório cultural. Assim, com Juan Verdejo estabelecido no semanário de humor político *Topaze*, gerou-se um cruzamento entre os circuitos e os registros popular e letrado. O gosto pela comida, pela experiência festivo-celebrativa e também pelas relações de convivência harmoniosas e sem hierarquias, foram as marcas evidentes de uma visão de vida estabelecida, excepcionalmente, no registro ilustrado da revista.

**Palavras chave:** sorriso, Juan Verdejo, revista *Topaze*, coletividade.

## I. Introducción

La revista chilena *Topaze* mostró, por casi cuarenta años de edición (entre agosto de 1931 y octubre de 1970), los procesos de la vida pública del país mediante la incorporación de otros puntos de vista (respecto del periodismo oficial). Por ejemplo, perfiló un análisis crítico con base en recursos humorísticos como la sátira, propició la inversión paródica del orden hegemónico y definió procedimientos periodísticos sustentados en el espacio híbrido dado por la ficción y la realidad. La potencia en la comicidad constituyó, sin duda, una aportación que hoy se vuelve referente ineludible al interior de una ya definida tradición periodístico-satírica en Chile. Con *Topaze*, no obstante, la línea que nutrió la risa relativizó las ideologías políticas de todos los tipos. La consecuencia más evidente de este rasgo fue la desconstrucción de los proyectos de nación que, bajo la premisa del progreso y unidad orgánica del país, dejaban ver los intereses de las jerarquías poderosas y las consecuencias desigualitarias en el orden social, económico, moral y cultural en general.

En este marco, la emblemática figura de Juan Verdejo se deslizó hábilmente durante todo el tiempo de circulación de la revista, territorializando cierta funcionalidad donde lo más importante fue la “actividad” discursiva ejercida por Verdejo sobre el lector. Su imagen y su decir, interrelacionados a veces con astucia, con ingenuidad en otras, o bien socarrona o desafiantemente, lograron que el ámbito de lo convencional e institucionalizado acusara contradicciones. Desde el rechazo de las macro políticas y de las economías interesadas sólo en privilegiar los grupos poderosos, la crítica a la falsa o disfrazada escenificación de proyectos de “alcance social”, hasta la formulación de un ideal y manera de considerar la vida – pasando por innumerables aventuras cotidianas que descubren en la ciudad, en el conventillo y en la calle la dureza humillante de las condiciones de sobrevivencia – la risa, permanente y fundamentalmente la risa. Por ende, lo risible se conformó como categoría provocadora y sostenedora de las voces de Juan Verdejo. Constituyó algo más que la simple burla cómica, satírica o paródica. Fue (y lo sigue siendo) en este juego de voces, donde el personaje creó una posición para el lector. Este último, inmerso en una dinámica de complicidad pragmática, recreó en su oído interno al personaje y su mundo: “escuchó” hablar a un sujeto cuya voz representaba, en cuanto principal elemento estructurador, un imaginario

de vida abierto a lo celebrativo, a lo sensitivo-corporal y a un ideal de vida colectivo-igualitaria. Con esto, Juan Verdejo superó los límites de una caricatura gráfica. Se convirtió en la figura capaz de proponer una imagen de vida ampliamente igualitaria, distinta de aquella narrativizada por los modelos de nación adoptados por los programas políticos de la época, excluyentes por naturaleza desde la perspectiva de Verdejo. Escrito hábilmente, este “otro” discurso exhibe una tonalidad que, apelando a modos de la poesía tradicional-oral (por ejemplo, versos octosílabos estructurados por un estilo rítmico y formulario que remiten a la posibilidad de ser escuchado más que de ser leído, además de un repertorio temático con base en el imaginario popular), desarticuló repertorios y tópicos sustentadores de las narrativas ideológicas. Todo esto mediante un espíritu donde la crítica de efectos cómicos se refiere a algo más profundo: un pensamiento y una actitud ante la vida.

Por sobre aquellos temas recurrentes en estudios dedicados a *Topaze* – por ejemplo, la sátira política – esta monografía visualiza en el despliegue cómico la imagen de un mundo sin jerarquías, atraído por la embriaguez centrífuga que provoca lo risible-sensible. Se trata de la presentación de un mundo donde, por contrapunto con la realidad oficial, campea la picardía y la dinámica de un diálogo de espíritu alegre, desinteresado y convivencial. Precisamente, la palabra que caracterizó a Juan Verdejo durante la primera década de vida de la revista, cuya autoría fue el poeta popular Héctor Meléndez<sup>1</sup>, muestra la acuñación de tales marcas y

---

1. Meléndez escribía ya en 1918 en un periódico de la ciudad de Antofagasta de nombre El pollo Tejada. Aquí publicó por un tiempo una columna de lira popular denominada “Aventuras de un roto coquimbano”. Posteriormente esta columna la cambió por la de “Aventuras de Juan Perales”. Con este primer personaje, Meléndez presentaría lo esencial de la visión del roto chileno. Posterior a Juan Perales fue Juan Verdejo el personaje popular creado por Meléndez. No obstante, lo que diferencia a este último – como aspira demostrarlo este artículo – fue el carácter vivencial que generó su posición ante la vida. Mientras Juan Perales, narra sus aventuras y picardías en Coquimbo, Verdejo, opinó burlona y críticamente sobre la política nacional. El repertorio de creencias, costumbres y percepciones de los sectores sociales no siempre incorporados a las formas discursivo-literarias canónicas se hizo, en la escritura de Meléndez, identidad cultural. El conocimiento que tuvo Héctor Meléndez de la poesía de raíz popular quedó, además, demostrada en la propia Revista Topaze. Entre 1938 y 1942 incorporó abundantes “Versos de Ciego” los cuales, como se sabe, tienen como base el “romancero vulgar”, una manifestación literaria popular en la que los romances sirven de molde para la difusión de temas sensacionalistas. Se conoce también como “literatura de

fórmulas composicionales. Éstas se convirtieron en aquellos signos paradigmáticos del personaje Verdejo y el principal recurso que amplió la línea satírica representada por *Topaze*, es decir, la de un periodismo signado tan solo por lo crítico-burlesco. Aunque, evidentemente, el discurso de Verdejo es tributario del espíritu humorístico que lleva a parodiar lo serio (como es el orden político de la nación y las figuras públicas más representativas de aquél), su registro pertenece a un marco bastante más amplio: un imaginario que remite a una forma de vida sensitiva, des-jerarquizada y convivencial. En ella, la risa es el rasgo emblemático que posibilitó la caracterización de una visión de mundo diferente.

La presente monografía explicará los efectos del discurso de Juan Verdejo en la determinación de prácticas, visiones y valoraciones que aquella imagen de vida configura en múltiples formas categoriales. Este proceso implica necesariamente el uso que hace el sujeto de un tipo de enunciación y que este estudio lo considera, en cuanto presupuesto, subsidiario del amplio fenómeno de la risa. Por ende, la pregunta orientadora de las reflexiones que constituyen este artículo, dice relación con lo siguiente: ¿Qué es aquello que caracteriza la práctica discursiva de Juan Verdejo de Héctor Meléndez y qué efecto de sentido se construye desde ella?

Se delimita, como premisa hipotética, que el registro verbal del sujeto Verdejo se reconoce a partir de la tensión y conflictividad sociales (dimensiones que se manifiestan en las referencias temáticas). Estos aspectos remiten a un sentido de crítica y denuncia de las desigualdades, de las injusticias generadas por los intereses de los dominadores (orden político oficial); sin embargo, no se agotan en tales acepciones. En el marco convocado por la tradición popular, el discurso de Verdejo consigue construir una actitud regocijante frente a la vida signada por la miseria. Todo esto, en la adhesión a valores comunitarios que responden a un imaginario donde lo desbordante-risible configura un ámbito capaz de anular

cordel” y “romances de ciegos”, ya que frecuentemente eran ciegos los que los difundían por ferias o romerías. Los personajes más pobres, aquellos discriminados históricamente por el poder siempre interesado en mantener sus privilegios, pasaron a ser representados, sin idealismos ni nostalgias románticas, en la página de Meléndez y, lo que resultó más significativo, en sus visiones de mundo más auténticas.

las jerarquías y desigualdades instituidas por el poder dominante. En este contexto, se entiende cómo Héctor Meléndez, a través de la figura de Juan Verdejo disuelve el conjunto de reglas de lo decible y lo escribible, es decir, la gramática de los “grandes” temas que construye la base de lo oficialmente aceptable, legítimo y verdadero (inclusive lo “moralmente” instituido como tal). Representante de la clase social dominada y tradicionalmente excluida, Verdejo se empeñó en registrar un ‘discurso-otro’ en la página letrada y escrita (espacio donde, tradicionalmente, se han relatado los repertorios-tópicos). Verdejo representó la promoción de esta otra voz; su aspecto, su figura y su postura de vida manifiestan el proceso de ramificación y expansión de su “anti-heroico discurso” desde – lo que resulta un efecto más transgresor – el interior del sistema que genera las reglas sociales históricamente determinadas. Por lo mismo, se alzó como una imagen escandalosa frente a los procedimientos estandarizados como institucionales y propiciadores de efectos específicos de poder individualista. Basta recordar las palabras que R. Silva Castro expresó a propósito de Verdejo:

Si puede hablarse de clases, [Verdejo] pertenece sólo a la turbamulta del suburbio, triste desecho de la sociedad que se alimenta más de vicios que de pan y que no aspira a otra cosa que a un día de jolgorio entre tantos de vagancia (...) Lo que sí urge es cancelar cuanto antes al Verdejo que a todos nos asfixia con el asqueroso relente de sus harapos de aquellarre (1968:105).

La metodología de análisis, por ende, determinará en cuanto instrumento operacional, cuáles son las señales patentes de la acción discursiva de Juan Verdejo que evidencien las categorías propias de la risa como experiencia vital. Esto demostrará que el proyecto comunicativo que se mantiene a lo largo de la producción verbal del sujeto Verdejo configura una situacionalidad discursiva que se desarrolla en función del principio de la descomposición de la realidad oficial (seria y disciplinada). Este eje regulador de alcance utópico, posibilita la instauración de la risa como expresión pragmática y simbólica que niega las asimetrías sociales instauradas por el entorno contextual. En fin, se revelará cómo la acción discursiva de Verdejo sostiene una forma de vitalismo donde las leyes e instituciones

de la vida social quedan reemplazadas, en el espacio y en el tiempo al interior del proyecto central del personaje. Los fundamentos teóricos que posibilitarán este análisis responden a principios expuestos por M. Bajtin (1990), L. Beltrán (2002) y W. Ong (1987).

## II. Desarrollo. Juan Verdejo: 1931 – 1942

Con mínimas interrupciones, la figura de Verdejo y los versos de Héctor Meléndez, ocuparon, semana a semana, una página de *Topaze*. Entre el 21 de octubre de 1931 y 3 julio de 1942, introducidas por un título que apelaba a variadas temáticas contingentes, la suma de aproximadamente 460 composiciones constituyeron sus intervenciones durante este período. Un rasgo central de éstas se observa en la tendencia a vincularse con los intertextos sociales a través de los cuales se evidenciaron las necesidades de la mayoría: los sectores sin patrimonios que pagaron las consecuencias de las tradicionales e interesadas políticas gubernamentales. Cierta núcleo estructural se expresa, por consiguiente, como el choque de ámbitos contrarios: “¡Compañeros proletarios, / llegó el primero de mayo / qu’es la fiesta del trabajo / y hay que seguirse fregando; / mientras ustedes trabajan / y sudan la gota gorda / pa’ que otros saquen barriga” (*Topaze* 249, 30.4.1937)<sup>2</sup>.

Por una parte, el personaje apuesta a valores vinculados con el imaginario popular de un mundo sin jerarquías, regocijante y convivencial. Por otra, las ideologías donde subyace la lógica dominante revela los parámetros del poder y el establecimiento institucional a partir de los cuales emergen las jerarquías excluyentes. Dos sistemas de referencias polares. En este sentido, la oposición espacial conventillo v/s lugares centrales del poder político nacional (piénsese, por ejemplo, en “la Cámara” o en “El Congreso Termal”, como simplemente Verdejo llama a los símbolos de la vida política o en “el salón”, ícono privado de la oligarquía centralizadora del poder político y económico), funciona como categoría global donde tienen lugar una serie de materializaciones que se desprenden de

---

2. La revista no numeró sus páginas, de aquí que las citas intratextuales que de ellas realiza el presente artículo no aludan a la página específica de ubicación.

aquellos sistemas. La voluntad de Verdejo, en este ámbito de contextos asimétricos, se desarrolla como un itinerario que se alza y se orienta a partir del propósito del hablante por instalar ciertos aspectos del espacio, de la mentalidad y *ethos* populares (vale decir, la históricamente acallada biografía, memoria y testimonio de los rotos de la ciudad, aquellos sujetos anónimos, periféricos y subalternos) en el orden donde emana el control y el dominio: “Ay! Vecino por la chuata, / me dice doña Biviana, / cómo abusan los de arriba, / cómo nos clavan la garra, / cómo se ve que no saben / qu’el buche de los de abajo / con lo caro qu’está too / pasa siempre desinflao” (Topaze 196, 24.4.1936). Esto caracteriza de modo central la actividad discursiva de los proletas del barrio, y en especial de Juan Verdejo ¿Con qué fin y a través de qué procedimientos? La respuesta a esta interrogación constituye el desarrollo que sigue.

### *Una voz de la calle en la página de una revista*

¿Por qué habla Verdejo? En respuesta a dos motivaciones. Para re-imaginar una realidad de profundas desigualdades y para desarticular la ideología oficial (*res pública*) que promueve el orden de las relaciones excluyentes. ¿Cómo lo hace? Mediante dos mecanismos. Apelando a un estado idealmente placentero y comunitario, vinculado con un conjunto de dimensiones propias del fenómeno de la risa (espacio del regocijo y del placer de los sentidos que lleva a la exaltación de la energía vital y a la instauración de un orden humano de carácter vecindario-convivencial) y desmontando el modelo institucionalizado como central (espacio de lo serio, de lo impuesto e ideológicamente estereotipado, restrictivo, pragmático y distante), el cual se empeña en desplazar, aún más, los márgenes y heterogeneidad culturales. En síntesis, lo hace configurando un discurso contrapuntístico que, enfatizando el ámbito de la pasión vital, contradice el sistema de lo impuesto seriamente como norma. En la pasión se enclava la risa, la plenitud de lo libre, lo desbordante y lo corporalmente satisfecho; en la normativa institucionalizada, el orden construido como útil y verdadero motor del mundo, la seriedad preocupada en desviar y reprobar la pasión vital.

Como consecuencia de lo anterior, el mundo de las jerarquías, política y estructuralmente ordenado desde la pretendida objetividad de lo

verdadero, deja paso a un conjunto de imágenes que remite a un estado de convivencia colectiva y placentera, donde confluye la fuerza bullente del vivir. Esto último, como representación de una concepción festiva de la vida, constituida por el des-orden de las relaciones humanas (cuya organicidad oficial se empeña en ordenar), se vuelve el principal fundamento de una suerte de utopía. Para Verdejo, en cuanto sujeto que produce un discurso, esto significa penetrar en un territorio escindido: el de la historicidad dominante que construye el proyecto hegemónico de nación chilena y aquel de la(s) historicidad(es) excluida(s) y silenciada(s) por dicha hegemonía. En la totalidad de las páginas impresas, a través de las cuales Héctor Meléndez otorga contenidos a la figura de Verdejo, varios aspectos de este imaginario – y que se vuelven categorías representativas de una verdadera utopía, siempre presente en los proyectos del personaje – potencian tanto la actitud popular-regocijante del protagonista como los valores de igualitarismo y des-jerarquización que éste proclama.

En consecuencia con las consideraciones anteriores, puede decirse que aquello que más llama la atención en Juan Verdejo es la constitución de un horizonte de sentido ligado a imágenes ancestrales u originarias. En este referente simbólico, característico de la tradición rural-agraria, subyace la alusión a la fertilidad de la tierra como fuente re-generadora de las relaciones satisfactorias de la vida. Todo esto es posible visualizarlo en el discurso de Verdejo a través de la manifestación de lo que este artículo visualiza como cuatro categorías centrales, definidas a continuación.

A) Gozo y satisfacción por lo desbordante.

*Primero vino un cautel  
d'esos con limón de Pica  
y en seguida un "consuamigo"  
de puro caldo e gallina;  
vino después un pescao,  
unas jaibas con relleno  
y un pollo con una salsa  
de chupetearse los deos;*

*Al final apareció  
como es de regla en los santos,  
un pavo, que más que pavo,  
parecía un aroplano;  
y qué decir de la torta*

*cuando nunca, ¡por mi madre!,  
me había ligado a mí  
una torta más regrande.*

*(“El día de san Juan”.  
Topaze, 98, 28.06.1933)*

En primer lugar, el personaje refiere una práctica que devela el **gozo y satisfacción por lo desbordante**. Mucho más cerca de una visión donde se mantienen enlazadas relaciones primordiales que configuran el plano alegre de la vida (precisamente aquello que históricamente ha silenciado el occidentalismo político y público, manteniéndolo a nivel de sub-cultura), el decir y el hacer de Verdejo alientan una serie de imágenes que derivan de aquella relación de plenitud originaria: la vida en su fuerza nutriente e ilimitada. Ésta, cuyo principal signo es la risa en cuanto satisfacción gratificante y regenerativa, conforma una suerte de categoría primaria de organización donde el disfrute por la comida, por la experiencia festivo-celebrativa y por las relaciones convivencialmente armónicas, sin jerarquías, dibujan un estilo de vida que niega las “solemnes correcciones” instaladas en el tipo/espacio de la cultura urdida por la clase social en la que emerge el dominio.

La noción de los centros políticos, como la casa de gobierno, el senado y el centro de Santiago (símbolos de los mecanismos de control, del canon y de las estructuras de poder), se parodian o se invierten en el espacio del conventillo. Un conventillo sin nombre, indicado tan solo como “del barrio de las Hornillas” en su ubicación callejera, lo vuelve un lugar representativo de muchísimos barrios pobres de Santiago de la época: “Yo vivo en un conventillo / que tiene cuarenta cuartos / que son cuarenta tramperos / que ya se vienen abajo / cuarenta pitos pagamos / por esos medios palacios / y cuando ‘los’ atrasamos / ‘los’ tapan a garabatos” (*Topaze* 233, 08.01.1937). La crítica y protesta social lleva a Verdejo a producir un discurso en contrapunto con el subtexto contextual o ideológico que remite a los límites ordenadores y abusivamente restrictivos que impone el marco de vida oficial. Tomado como un ámbito en el cual se cobija “otra historia”, el espacio de los “proletas del conventillo” devela sentimientos y praxis de lo que puede llamarse la “trama de la convivencia ancestral”: un tejido primario de relaciones humanas y un estado común

de gratificaciones recíprocas en el que se recuperan y se reafirman tópicos del imaginario de la tradición popular.

B) Risa y vitalidad primigenia.

*Quando llegamos al pueblo  
taban toos enfiestaos,  
los recibieron en andas  
y montamos a caballo;  
Y por unos callejones,  
entre dos filas de huasos,  
a lo que daban los chuzos  
juimos a parar al campo.*

*("El 18 en Pelequén",  
Topaze 167, 03.10.1935)*

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, el acto discursivo de Verdejo representa permanentemente la **vitalidad primigenia**. Tan contradictorio resulta, en apariencia, el hecho de que la figura de un sujeto pobre y hambriento, valide un principio de vida de este tipo, conlleva – no obstante – a favorecer casi explícitamente la tematización de la risa y aquellas categorías que, derivadas de ésta, se han precisado más arriba. En cuantos tópicos, la existencia colectiva, la fiesta, la celebración y el banquete se transversalizan como una forma de restauración de aquel lazo que liga la existencia con el sentido original: la convivencia grupal en dependencia con la tierra como fuerza re-generadora de la vida. En este marco, el orden dominante reprobará lo considerado escandaloso, aquello que tiende al contraste o a la fuga de los modelos contruidos por los centros dominantes.

En la palabra de Verdejo, la risa se vuelve, en algunos casos, un recurso contra un sistema cultural que responde a la "lógica" de la exclusión, contra las injusticias sociales y contra el pesimismo. En otros, un paliativo para lo absurdo y mezquino de la realidad. En otros, una figura para subvertir la funcionalidad utilitarista de los representantes de la res política desde la cual beben y se potencian las construcciones culturales hegemónicas. Pero, fundamentalmente, la risa permite la diversión y aproxima a un estado más verdadero. Tal estado vuelve al revés la pro-

clamación pública, es decir, todas aquellas fuerzas oficiales que tienden a la desintegración de la risa como signo de lo plural, del des-orden, de la desmesura y aun de la barbarie.

En síntesis, la risa desarticula lo unívoco y acoge la seductora vitalidad primigenia; aquel estadio que recuerda la coexistencia humana en sus orígenes. En cuanto estado auténtico de convivencia y espíritu de comunidad, esta otra socialidad constituye el pre-texto de una vida des-jerarquizada, capaz de materializarse por la síntesis e intersubjetividad entre el ‘yo-tú-ellos’ y desde donde arranca la polivalencia del ámbito vital enclavado en el ‘nosotros-colectivo’. Se trata de una imagen deseada de mundo que justifica el carácter de la palabra “emitida” por el sujeto Verdejo. Este espacio dialogante permite acercarse al receptor y confirmar, de esta forma, el proceso fundamental de la dinámica convivencial o vecindaria. De aquí que, en tercer lugar, en el decir del personaje la herencia oral sirva como punto de encuentro para ratificar todos los elementos que forman parte de la comunicación cercana.

C) Memorias colectivas.

*Apúrate Cirineo  
y anda a traer de las quiscas  
a la Peta, la Maclovia  
a la coja Margarita.  
Hoy es la fiesta del roto  
vale decir, de las tiras  
la fiesta de los que andamos  
tragando viento y saliva,  
y es justo que alguna vez  
celebremos este día  
contentos de vernos vivos  
y aletando todavía.*

*(“La fiesta del roto chileno”.  
Topaze 337, 20.01.1939)*

La comunicación que promueve Verdejo, con valor de pertenencia y sin exclusión ni marginación de ningún tipo entre hablantes/receptores, recupera las **memorias comunitarias**. Precisamente aquello que se desarticula en las construcciones culturales hegemónicas que propician la inclusión al sistema pero que, por lo mismo, excluyen y silencian las diferencias. No deja de llamar la atención la forma cómo la oralidad – fugaz e

instantánea – se fija en una inalterable página impresa. Quizá represente la más astuta operación de Verdejo de Héctor Meléndez: una maniobra que cubre/descubre a un sujeto en la colocación de un discurso excluido que sobrevive a través de la escritura en la prensa periódica, como una manera de resistencia cultural. Por esta razón, se convierte en la única praxis posible frente a la letra/escritura que representa el poder, las jerarquías y donde se legaliza el sistema que impone la autoridad oficial. En este medio, destaca el tipo de composición utilizada por el sujeto Verdejo. Ésta responde a un recurso propio de la tradición oral – el hablar formulario – y que se instala, subrepticamente, en el interior del funcionamiento de la textualidad a-dialogante fijada por la letra.

De esta manera, Juan Verdejo descubre la articulación de elementos que provienen de distintas formas de comunicación: marcas que emanan desde la oralidad primaria, mantenida por el registro popular y que se configura en la “evanescencia” del tiempo presente, hasta la expresión escrita, propia de la revista nacida de la industria editorial y que, como tecnología de comunicación, reproduce una interacción verbal aislada del contexto del oyente, alejada en el tiempo y en espacio, como puede ser un discurso impreso. Quizá por esta razón el decir de Verdejo privilegia elementos de la escena sonora, pero no por esto anula o desvaloriza el “artificio” de lo escrito. De hecho, como figura de una revista, se vuelve transmisor de un tipo de conocimiento-otro. Se reitera, en esto radica su discurso de resistencia cultural.

Bajo la nominación de “Tallas populares”, como se subtituló la columna de Héctor Meléndez, el discurso del sujeto se desarrolla mediante estrofas de 8 versos<sup>3</sup>. Con esto se evidencia parte importante del proceso

---

3. El discurso de Juan Verdejo se enuncia mediante octosílabos, con un esquema rítmico que se acentúa en la segunda o tercera sílabas y en la séptima. Se trata de una fórmula estructurada y propia de la poesía popular que en romances, quintillas y décimas cantaron, y aún cantan, temas característicos de la tradición. Evidentemente – acorde con las ideas de W. Ong – las marcas de una poesía con tales características ayudan a la construcción del pensamiento oral primario, el cual deja de lado la estructura gramatical para privilegiar recursos sonoro-memorísticos. Súmese a estas variables, el hecho de que el contenido poético que desarrolla la palabra de Verdejo aparece a continuación de un subtítulo constante: “Tallas Populares”. Con esto último, el discurso del personaje se incorpora al amplio repertorio del habla de la calle, espacio en el cual la “talla” – quizá una derivación de la contrapuntística y tradicional “paya” campesina – distingue al ingenio de la picardía popular.

de inserción y refuncionamiento, en el espacio central y letrado, de los aspectos propios del sistema referencial al cual pertenece el sujeto protagonista (sistema que responde a las categorías precisadas más arriba). Lo urbano-letrado y orgánico, como soporte de la memoria oficial, funciona como el espacio desde donde emanan los proyectos que se transforman en praxis del dominio político hegemónico y cuya historia se registra en lo escrito. Lo primigenio-oral y convivencial, como imágenes contrapuntísticas al orden anterior, se formula mediante el juego de la oralidad que, aunque ha dejado de ser primaria por la mediación de la revista, promueve la sensación de inmediatez, calidez de la cercanía dialogante, “chispa” y picardía de la palabra callejera. Características como éstas llevan a la incorporación de relaciones abiertas entre un sujeto y otro: “El lunes me topé con doña Juana / y ‘los juimos’ conversando / hasta la puerta e su casa / [...] Después d’estar platicando / lo menos como hora y media” (Topaze 49, 13.07.1932). Sin la marcación del tiempo amenazante (el de la ansiosa “actividad productiva”), la palabra oral lo sobrepasa y se entrega a la aprobación de la cercana convivencia “sin tiempo”.

D) Hibridación discursiva.

*Yo no me acuerdo ni pito;  
de cómo llegué a la casa,  
si me llevaron en hombros  
o si llegué en cuatro patas  
lo que sé es que al otro día  
amanecí tan malazo  
que me llevé too el taimé  
a carreritas pal patio.*

*(“La baya”  
Topaze 292.03.1938)*

Por último, en cuarto lugar y como consecuencia de las categorías precedentes, la palabra de Verdejo representa un acto de recuperación y/o adición de un receptor que, desde el ámbito de la textualización de una revista, contribuye a nutrir la imagen de la convivencia desjerarquizada. Esto, básicamente desde un tramado mixto, donde la oralidad tiene un lugar preponderante en el sistema escrito. Esta mixtura o, mejor, esta **hibridación discursiva**, reconocerá en el entrecruzamiento entre palabra

y letra, la anulación de toda fragmentación heteróclita entre quien ‘habla-escrbe’ y quien ‘escucha-lee’. Así, una dinámica enunciativa que contiene estas características sirve como punto de encuentro y reciprocidad entre dos sujetos, una síntesis dialéctica entre la percepción auditiva de la oralidad y la recepción visual de la escritura. Verdejo “habla” a quien “lee” una revista para que este último – de manera y en sentido experiencial – incorpore y registre en su memoria otras vidas. Se favorece, de esta forma, la capacidad de interacción, intercambio y encuentro comunitarios. Por lo mismo, el sujeto hablante aspira a compartir un mundo que para el lector es desconocido. Vincular, poner en común, lleva a construir un espacio esencialmente social. En su interior se verifica un marco de horizontalidad plural, inscrito como instancia divergente con el orden vertical o circuito hegemónico de los discursos centrales. Éstos propician, de manera inversamente proporcional, la distancia y los escalafones. El humor y la picardía de Verdejo son los aspectos que posibilitan que este sujeto y, de paso, el lector se embarquen en la utopía que implica vivir en un estado colectivo de plenitud permanente, lo cual supla las carencias promovidas por las diferencias y distancias alimentadas por el mundo contingente. Por sobre el ordenamiento que funda privilegios para la minoría que detenta el poder (legitimando, así, la desigualdad), la comunidad del conventillo construye y cristaliza un espíritu de alegría y comunión vecindaria:

En un camión arenero / que el lunes plantó la falla, / con los forros con más parches / que el calzón de la Melania / van pegando a Los Cerrillos / toos los de la comparsa / Va el Cara d’embajaor / va el Jeta de malecón / y el Orejas de abanico / muy contento con sus pailas / El Nariz de coliflor / va afirmao en la baranda / y el Patas de condorito / sentao en doña Biviana / Al pasar por el Crillón / me rocha la caravana / y me suben al camión / que apenas va con la carga” (Topaze 251, 14.05.1937).

El valor vital de la oralidad se alza en este marco como la forma capaz de recoger la intersubjetividad entre el mundo del ‘nosotros-colectivo’ y la experiencia del otro que ‘escucha-lee’. El efecto de la figurar “lectura/audición” es la configuración de un espacio común de influencias recíprocas; en otras palabras, un ámbito receptivo al dinamismo con-

vivencial. Todo un efecto de democratización, satisfacción y alegría. Estos códigos semánticos encuentran coherencia con los elementos expresivos utilizados por Verdejo; en la situación comunicativa que se logra, como consecuencia, confluyen voces de variados registros o estilos discursivos.

### *En el principio, la utopía*

Todos los aspectos arriba detallados se inscriben simultáneamente en la primera aparición de Verdejo. La “Talla inicial”, en la cual el sujeto entrega noticias de sí mismo (Topaze 11, 21.10.1931), se instala como un discurso fundacional: descubre tanto la imagen deseada que éste tiene de la vida como de cada uno de los valores categoriales que la constituyen. Signos de un decir-vivir que se duplican en los demás versos-tallas. Se sitúan así, en la superficie textual, las referencias de ámbitos temáticos y de un orden de relaciones a través de los cuales se pone en práctica la experiencia de una cultura-otra, en la cual se invierte el sistema de jerarquías por un entramado de sensaciones y sentimientos que recogen el exceso vital y lo risible colectivos. Esto es por lo que apuesta Juan Verdejo de Héctor Meléndez. En cuanto “discurso fundacional”, la primera talla de Meléndez contiene ya cada una de las categorías arriba precisadas:

- a) Vida, gozo y satisfacción desbordante. La primera estrofa, más allá de presentar la figura de Verdejo, define el aspecto voluntarioso del personaje. Su aparición es el resultado de una decisión. Este deseo se impone como una forma de instaurar un estilo de vida. Lo concreto y metafóricamente popular se define, en la primera estrofa de la talla inaugural, por oposición a lo serio y disciplinado: “Desde el día en que la vete / los calzones me bajó / y me dio patente de hombre / y a correr tierras me echó, / me ha gustao la sandunga / y me ha gustao la farra, / y a meniar los tijerales / al compás de la guitarra” (*Topaze 11*). Esta elección que compromete directamente el ámbito semántico del mundo del sujeto encuentra, en el nivel narrativo de la palabra del presentador, coherencia: “Juan Verdejo es el roto ‘aniñado’ que sufre pellejerías y que siempre ve la vida bajo un prisma alegre”. El registro escrito, que emana desde la palabra culta, exalta la elección realizada por el sujeto. Para esto, recurre a definir a Verdejo mediante los valores que, aun es estado de necesi-

dad material, connotan contraste con la seriedad. Miseria y alegría, sin ordenamientos, se ubican en un mismo plano. Esta imagen no cabe en el escenario humano-serio, ni en el de las jerarquías ni en el mundo simbólico construido por la organización institucional. Por lo mismo, se convierte sobradamente en registro parodiado desde la fuerza y la pasión que caracteriza a Verdejo. Sin miedo a vivir de frente a las limitaciones impuestas por las necesidades, el sujeto valida un vitalismo embriagador que se nutre desde aquellas fuerzas que sacuden todo pesimismo pusilánime. Con esto, se escinde el velo de los valores impuestos por los intereses de la minoría dominante como únicos y verdaderos y, además, se propone otro modo de ver y situarse en la vida.

- b) La risa festiva como expresión de la vitalidad primigenia. Constituye la marca estereotipada que reúne un grupo significativo de temas que hablarán permanentemente a través del discurso de Juan Verdejo. Esta selección temática está en simetría con el retrato que el personaje pinta de sí mismo, por lo que las motivaciones frente al mundo no aparecen casualmente, sino como resultado de su propia condición. Los aspectos sustancialmente reguladores de su vida retornan al sentido de lo vital y sensiblemente natural. Como una manera de destitución del ordenamiento racional-especulativo, Verdejo abraza lo instintivo, lo natural, lo vital en la máxima expresión de los sentidos: “Que pa’ eso Dios me ha dao / narices de perdiguero, / genio pa’ aguantarlas toas, / güen buche y mejor guargüero” (*Topaze II*). En contra de la realidad conceptual y especulativa de los sistemas ideológicos, el sujeto apuesta, precisamente, por dimensiones que éstos han ocultado: vivir en función de lo primario, de los impulsos e intuiciones sensitivas u hasta instintivas (como el olfato de perdiguero). Las analogías con el mundo animal son, en este caso, decidoras. El origen esencial le ha dotado de olfato canino, estómago-buche y boca-garganta para “tragar” sin refinamientos y, sobre todo, como “quiltro” callejero, de aguante. De mucho aguante para soportar las adversidades de la vida provocadas por las superestructuras.

Se trata, por ende, de los fundamentos dictados por la fuerza de lo primitivo y que, ya de manera tensional, ha motivado un mundo de penu-

rias y privaciones: “Como lo que falta es monis / y lo que sobran son ganas, / y a que yo no veo medio / ya va pa’ las seis semanas” (*Topaze 11*). Lo significativo de estos versos radica en que, junto con lo que se dice a nivel de contenido temático, se fija el contexto: las circunstancias adversas que determinan a Verdejo y que éste – soportándolas y en una “colada” estrategia de ocultación que lo instala en la escritura de la revista – las comparte con el “oyente-lector”. Se refleja, por ende, la fórmula mediante la cual el destinatario se incorpora al mundo del sujeto, siempre al ritmo y circunstancias que determina el enunciador. No se trata, en todo caso, de una dinámica comunicacional en abstracto, sino de una retórica discursiva que persigue hacerse familiar para el enunciatario y donde el sujeto hablante le hace una relación de su mundo. El uso frecuente de recursos propios del lenguaje oral ayudará a que el lector recree en su “oído” – aunque paradójicamente a través de la lectura – al personaje y la visión que éste desea transferirle. Frente a la carencia y la crisis, la respuesta festiva se convierte en la única medida que aparece despojada de toda connotación negativa: “No hay santo que me le escape, / no hay bautizo bien sonao / ni fiesta con trago y huifa / onde no ande yo enredao [...] No siendo tan desinente / me ha caído por ahora / un piloto bien firmeque / y una china voltaora” (*Topaze 11*). Fuera de esto, la realidad en confusión aparecerá siempre como contrapunto. Establecido el contexto, Verdejo, ubicado en la escisión precisa dada por la condición de sujeto hablante y sujeto de la escritura y, más aún, portando un papel insinuado por la participación y al mismo tiempo distanciado por un disfraz, vale decir, como espectador y participante, generará un conocimiento que tiene que ver con la visión de un mundo por comunicar: “¡Y qué mejor panorama, / dije yo pa mi sesera / que la que han dao en llamar / la Fiesta é la Primavera; / fiesta en que uno disfrazao, / sea de día o de noche, / la dan pa botarse a niño / y no hay Cristo, que lo roche!” (*Topaze 11*). Por qué será la fiesta el preciso escenario sobre el que Verdejo comunique. ¿No corresponde, acaso, a una práctica de sobrevivencia frente a un entorno conflictuado socialmente? ¿O será que la sociedad es una farsa, cuyos actores pregonan una realidad engañosa donde lo único verdadero es la escenificación disfrazada? Ante esto, la risa y la fiesta son el único antídoto escapatorio. Ni Cristo es capaz de develar el juego de las mentiras enmascaradas: “y no hay Cristo que lo roche!”, dirá Verdejo.

- c) Voz y letra en la memoria comunitaria. El registro oral de Juan Verdejo y el registro escrito del presentador. El primero de ellos pone en funcionamiento procedimientos discursivos que se identifican con la tradición oral. La forma “Tallas Populares”, que introduce en el vértice superior izquierdo de la página la aparición del personaje Verdejo, constituye el primer rasgo que legitima la situación comunicativa capaz de restituir – aunque sea mediatizadamente – una práctica colectiva, fundada y proyectada hacia los valores de la tradición y que, en el caso de Juan Verdejo, además, figura emitirse oralmente. Esto último, por el rescate de recursos sonoros que subraya este tipo de habla: estructura rítmico-musical de cierto estribillo versificado en las octavas de versos de 8 sílabas. Súmese a esto el tono, los acentos y pronunciaciones que duplican en la página los rasgos inconfundibles del habla popular. Con estas marcas, la palabra de Verdejo se convierte en soporte del significante sonoro y, de este modo, este tipo de registro aspira a reproducir los mecanismos propios de toda secuencia oral, abierta, activa y básicamente, comunitaria. Alude, por ende, a la aventura discursiva del “contar-escuchar”: Aquel acto verbal donde la producción y la recepción se producen simultáneamente, donde el emisor y receptor no están ausentes (aún en el marco de un contexto de ficción como el que sitúa al emisor en una página de revista).

No es azaroso, por lo mismo, el título “Fiestas Primaverales” que acompaña, con un fin pragmático, estos primeros versos. Como tal, alude a la situación contextual que implica la celebración colectivo-popular, donde lo coloquial y lo espontáneo-heterogéneo se complementa con lo musical, el canto y el baile. Por consiguiente, el espíritu festivo se alza como un componente central en la aparición de Verdejo en la revista.

La palabra del presentador, ubicada en el circuito de la escritura en prosa, supone la presencia de un tipo de acción verbal distinta: la narración. Ésta, a diferencia de la oralidad primaria, se vuelve mucho más cerrada por el conjunto de afirmaciones que contiene y por la puesta en juego de un decodificador que maneja una serie de competencias específicas, aunque – por esto mismo – más ausente y distante de la situación de comunicación. Por ser precisamente escritura, no contiene en su materialidad los sonidos o entonaciones concretos, variables de toda secuencia

oral y que el verso-talla de Verdejo recupera a través de esquemas rítmicos y cláusulas acentuales. Voz y letra, en sus lógicas diferentes, descubren el carácter particular del registro de Juan Verdejo y plantean la hibridación (que no subordinación) entre **relación/oralidad** y **narración/escritura**: “Desde este número, comienza Juan Verdejo a contar sus aventuras a los lectores de ‘Topaze’ [...] Es el roto ocurrente y dicharachero que se mete en todo y que se ha colado a nuestra revista, con las manos en los bolsillos y silbando una canción popular” (*Topaze* 11). En este marco heterogéneo, Juan Verdejo en tanto sujeto portador y productor de un tipo especial de discurso, ubica su decir en el entramado discursivo que se descubren por las marcas de la palabra escrita (subrayadas en la cita). Se instala, por ende, en el entrecruzamiento de diferentes tradiciones. Un sentido de diversidad y multiplicidad inaugura un contexto de hibridación: la emergencia de Verdejo por situar (territorializar) el decir y la memoria populares en la cultura escrita y, desde aquí, materializar una suerte de legitimación. Así, el sujeto enunciante producirá un discurso que posibilitará duplicar los procedimientos de la oralidad, pero que es escrito (los procedimientos del lenguaje oral serán reproducidos a través de la escritura a una multitud indefinida de lectores), lo que le permite valerse tanto de mecanismos propios de la comunicación de la cultura popular como de la escritura. Al hacer uso de estas dos posibilidades – una más cercana (oral, cotidiana y comunitaria) y otra distanciada (escrita, central y formalizada) – amplía las opciones de los registros comunicacionales, produciéndose un ladino fenómeno de desenmascaramiento discursivo, hecho que se complementa, connotativamente, con la palabra escrita del presentador: “*Juan Verdejo ya tiene su disfraz*” (*Topaze* 11).

- d) Hibridación discursiva para la incorporación del receptor. De lo arriba explicado, al “oyente-lector” (situado en el ámbito letrado de la revista) le queda – en correspondencia – cumplir otro papel. Como espectador y también participante, debe descubrir esta visión a partir de la talla risueña de Verdejo y asumirla, con todos los aspectos de la contingencia cultural, social e ideológica de los cuales es portadora, como un mundo reconocible. Se trata de un pacto implícito entre quien “habla-escibe” y quien “lee-escucha:

... pidiendo cosas prestaas / me ha salido este disfraz: /El  
 chaqué de on Cornelio / cuando era más barrigón, / las an-

tiparras de Maza, / la chasca de Pedro León; / el chambergo de Pradenas / que al pelo me va quedar, / y la nariz del señor / Ministro de Bienestar [...] los mostachos mandarunos / de on Pedro el del Senao / y de on Rafa Gumucio / el andar medio esquinao” (*Topaze* 11).

En este momento, el destinatario formará parte del complejo entramado que el discurso establecido tanto por la “voz” como por la “letra” ha configurado. En este juego paródico y carnavalesco (en el sentido de desconstruir las estructuras y sintetizar los opuestos), el lector encontrará indicios de sentido que, a la vez, deberá completar. La superposición y la heterogeneidad entre el hablante/oyente, duplicado en la estructura narrador/lector, ayuda a definir un mundo por contraste. Por ejemplo, en el registro constituido por el híbrido código de ‘lengua/escritura’ conviven expresiones callejeras, voces coloquiales de la jerga de ciertos oficios populares e indigenismos (“on”, “buche”, “guargüero”, “piloto”, chasca”), con registros que se identifican con la formalidad letrada e ilustrada de los extranjerismos (los afrancesados “chaqué” y “chambergo” y el ítalo “mostacho”). No obstante, esta realidad reconocible esencialmente por las superposiciones y tensiones ofrece un propósito y acción pragmáticos: el deseo de transferir al “oyente-lector” la visión de mundo que percibe el “hablante-narrador”. Los últimos cuatro versos así lo demuestran, ya que se vuelven una operación donde se deslinda el papel potencial que le cabe al lector: Ocupar el lugar del hablante Verdejo. Este último dirá: “Si saliendo en esta facha / alguien me rocha y me atrapa / le hago entrega del piloto / y la china va de llapa!” (*Topaze* 11). En el habla de la germanía, “piloto” se refiere al ladrón que va delante de otros guiándolos para hacer el hurto. La expresión le hago entrega del piloto – con la cual se cierra la talla inaugural – simboliza el pacto básico entre emisor y receptor. Se trata de un recurso discursivo y de alcance pragmático: el principio organizador de una complicidad necesaria entre los sujetos (quien habla/escrbe y quien escucha/lee) con el fin de sostener y mantener la voluntad por un espacio múltiple y variado que salte el sistema de reglas, de prohibiciones y prescripciones que fijan los dispositivos y programas conservadores del orden emanado desde el poder.

En consecuencia, este primer texto de Verdejo se presenta a través de una situación comunicativa específica (la estrofa-talla) en la que se ob-

serva la constitución de un discurso donde subyacen las distintas formas que provocan la irrupción de la vida-otra. Subsumida en el principio de la risibilidad primigenia, la potenciación y satisfacción por lo desbordante, la seducción que suscita la vitalidad primitiva y el despliegue de una relación comunicativa de intereses comunes, se alzan como los aspectos nucleares sobre la cual descansa la posibilidad de superación de rupturas que obstaculizan la realización del bien común. La idea de bien común, que atraviesa simbólicamente muchos versos de Verdejo, debe entenderse como la síntesis de la utopía de la convivencia colectiva, vale decir, la plenitud placentera que, desde la abundancia generosa, regala satisfacción a los sentidos. Se trata de un imaginario de inspiración ancestral que pervive sobre tiempos y culturas. Sabido es el valor de la fertilidad en la historia (y pre-historia) del género humano. Corrientes de agua y seres nutricios (vale decir, bebida y comida) fueron entronizados como referentes y garantes de la vida y de su continuidad.

No es casual, por esto, que la imagen popular de la comida y la bebida en banquete sea una tradición. Si tan solo se rastrea el imaginario que en función de este motivo ha desarrollado la literatura hispanoamericana, popular o culta, se descubrirá – por ejemplo – su presencia en las utopías de El Dorado, El país de Cucaña o la Tierra de Jauja. Estas construcciones culturales tratan de la tierra abundante en comida, bebida y placeres sensitivos. La imaginación de los conquistadores españoles del siglo XVI hizo de Jauja, espacio de la geografía peruana, un lugar paradisíaco, proveedor de frutos enormes y árboles mágicos. Los “peruleros” vivían, según la imaginación peninsular, una existencia deliciosamente ociosa. Sin duda que el mestizaje cultural de América Latina ha hecho suyo, igualmente, este repertorio que aparece como subsidiario de un orden mucho más amplio: La utopía de un mundo donde prevalece la abundancia y la ociosidad. En este espacio soñado no se exalta la función moral y económica del trabajo; por el contrario es el “país” de la risa, de los juguetones y de los locos, la “tierra” de la pereza y de la gula. Para L. Beltrán, “el fundamento de la risa es ese caudal de imágenes creado durante milenios de vida en la igualdad y en la diversidad más elementales” (2002:243). Se trata del triunfo de la **risa folclórica**, soberana en la tierra de promisión y cuya existencia sólo se percibe “en imágenes folclóricas en estado más o menos puro” (2002:245). Esta aspiración de vida, contrapuesta a todo

modelo jerárquico o formas restrictivo-exclusivas, permite aprehender significativamente el marco simbólico de un mundo quimérico en permanente banquete comunitario<sup>4</sup>. En el discurso de Verdejo las alusiones a este imaginario, revestido con caracteres de la tradición cultural del Chile campesino, son una constante. Los versos que a continuación se citan no son más que una muestra de lo reiterado que resulta en el total de las tallas de Verdejo, esta idea:

- 
4. Los primeros textos que incorporaron descripciones de Cucuña, Jauja o la Chacona, en el contexto de la conquista española, aludían a un lugar en el cual se encontraban todas las delicias imaginables para comer y beber, más la abundancia de oro y plata. Evidentemente se trata del repertorio que recrea un mundo quimérico, caracterizado por el vivir natural en una tierra generosa donde no existen las prohibiciones y fronteras: la clásica Edad de Oro, la Arcadia, el Paraíso Terrenal, todas imágenes de la misma utopía. Tales discursos que tuvieron su origen en la imaginación de la soldadesca peninsular contribuyeron a la materialización de un imaginario más que mágico y fascinante acerca de las nuevas tierras conquistadas. Hernando Pizarro describió la zona descubierta por él y sus tropas, en el año 1535, aludiendo a las sobredimensiones, a las cualidades benéficas y a la generosidad de la tierra: “Este pueblo de Jauja es muy grande y está en un hermoso valle; es tierra muy templada; pasa cerca del pueblo un río muy poderoso; es tierra abundosa”. Por otra parte, Pedro Cieza de León, redundante en la grandiosidad y riqueza: “En todas partes había grandes aposentos de los ingas, en la parte que llaman Jauja; porque había un grande cercado donde estaban fuertes aposentos y muy primos de piedra, y casas y mujeres del sol, templo muy riquísimo, y muchos depósitos llenos de todas las cosas que podían ser habidas”. Rápidamente, la literatura culta y popular tomó estas crónicas y relaciones como motivos de varios textos. Soldados, misioneros, funcionarios de la Corona, aventureros, difundieron e iniciaron el trasplante y adaptación de esta temática en corridos, villancicos, jácaras, letrillas, glosas y seguidillas. Por ejemplo, el dramaturgo Lope de Rueda lo hizo en su Paso de la Tierra de Jauja. Los romances, más cercanos aún a la tradición del pueblo, también desarrollaron esta temática; en 1616 se imprimió en Barcelona el romance “El venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja, por otro nombre llamada Mandrona. Descubierta por el dichosísimo y bien afortunado capitán llamado Longotes de Sentlom y de Gorjas”. Posteriormente, en 1673, Antonio Sánchez Tórtolas incluye en *El Entretenido*, el texto “La Isla Fabulosa”. Agustín Durán incluye en el *Romancero General* o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, el texto llamado “La isla de Jauja”. Los poetas populares de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en Chile, también adaptaron imágenes de este lugar maravilloso y los vertieron en sus creaciones. Un buen ejemplo, se descubre en la prosa de Antonio Acevedo Hernández, quien describe la Ciudad Deliciosa (la Cucuña o Jauja del imaginario campesino-chileno) en los siguientes términos: “Hay toda clase de alimentos, desde el causeo de patas, cebollas y ají para el roto, hasta lo más fino destinado a quien lo desee [...] Existen campos donde se baila al son del arpa y guitarra y en que palkan los ‘puetas’ acompañados de sus guitarrones grandes [...] Hay muchas cosas, hay – como dice nuestro pueblo – d’iun cuantuay” (1952:13-14). Evidentemente, esta última descripción es un punto de enclave en los pueblos ligados, para su sobrevivencia, a la fecundidad de la tierra. Se suma, además, un comportamiento social determinado por una relación convivencial y festiva: comida, guitarra, arpa, baile y poetas simbolizan el disfrute de la naturaleza, quien nutre de manera entrañable, emotiva y pródiga a sus hijos. Conocedor de este imaginario popular, Héctor Meléndez lo valida con creces en su personaje Juan Verdejo.

- “Lo que compuso el panizo / jué la tupición de tragos / tinto güeno pa la de ave / blanco despué del pescao / apiao pal desengrase, / y pa terminar la cosa / d’eso que toman los jutres /cuando están a toa mona” (*Topaze* 56, 31.08.1932).
- “En pipas y en cuarterolas / en chuicos y en damajuanas / se reparten por los barrios / pa comenzar la batalla; / y apenas la población / canturriando se levanta / s’encuentra con la noticia / de l’invasión de la baya” (*Topaze* 83, 08.03.1933).
- “Muchos chuicos se vaciaron / muchas fueron las cazuelas / y mucha fue la confusión / cuando se acabó la fiesta; / yo también me confundí / y sin saber lo que hacía / llegué a casa con un pavo / en vez de la Domitila” (*Topaze* 206, 03.07.1936).
- “... Pasaron a mejor vida / seis gallinas y una pava, / hay dos lonjas de arrollao, / un cabro y una malaya / dos damajuanas de tinto / y dos chuicos de la baya” (*Topaze* 269, 17.09.1937).
- “Llegamos a un potrero / y bajo un sauce llorón / empezaron a ponerle / al tinto y al semillón; / llevaban para las muelas / cuatro pollonas y un pato, / una de pisco, pal hipo, / y otra del apiao, pal flato” (*Topaze* 394, 15.03.1940).
- “Ya viene llegando el tinto, / el pastel está que humea, / en l’olla está la gallina / hirviendo que se las pela, / la mistela está en su punto, / el chancho está en la batea, /no se vaya todavía, / señora doña Quiteria” (*Topaze* 435, 27.12.1940).

Un estado de alegría convivencial, promovido por la abundancia de comida y bebida (sustentación re-generadora de la vida), lleva a que la imagen del banquete aparezca reforzando un estilo de vida unitario que no se condice con el interés individualista ni con la lógica que lo transa todo por el “valor” del cambio. Una sociedad que legitime esto último no hace más que subordinarse al interés del poder que ahonda la desigualdad, refuerza el pragmatismo a todo precio y oculta aquello que tiende a ser compartido. Por el contrario, la fiesta y el banquete, como imágenes arcaicas que sustentan la vida comunitaria, promueven la dinámica del igualitarismo. M. Bajtín, aludiendo a la figuración del banquete, dirá que

está indisolublemente ligada a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además, y en forma esencial,

están vinculadas a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad [...] El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca, es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano” (1990:252-253).

En las citas de arriba, Verdejo y la comunidad entera aluden a lo grotesco en el comer y en el beber. Alcanzan, por esto, lo ilimitado (un estado que supera las fronteras de las contingencias miserables) mediante la absorción de alimento. La abundancia en este banquete popular determina en gran medida las relaciones alegres y convivenciales de los rotos de la ciudad y/o proletas del conventillo. Verdejo, desde una base exhortativo-oral, hará un llamado: “¡Compañeros del montón! ¡Compañeras proletarias!”. Cuando las mujeres “abren la canasta” se establece, cuanto rito primigenio, la fiesta para el cuerpo que lleva al deleite de la dimensión concreta y sensible del mundo. Para remojar el “guare”, el “canuto”, o el “gaznate”, desfilan pipas, cuerterolas, chuicos, botellas, damajuanas, barriles, “tupición” de tragos: mistela, “arreglao”, pisco, “apiao”, tinto, blanco, “crúa”... Para darle trabajo a “las muelas” o al “buche”, ave, pescado, pernil, tiras de “arrollao”, capones, pavos, porotos, carne con hueso, gallinas, cabros, pollonas, patos, cazuelas, pastel, “bistocos”, huevos, lonjas de tocino, frutas, verdura...Y el reparto se da en la imagen materializada de la contribución vecindaria: “El pernil de dona Eulogia”, “el lomo e la Filomena”, “la malaya e la Melania”, “los choclos e la Peta”. El “chinchoso” de las mujeres, que llama al coqueteo y el juego erótico, junto con la presencia de la “vigüela”, que convoca a la música, al canto y a la risa, superan la consideración de la prudencia “correcta”, según el orden institucionalizado (el sometimiento penitente y sublimado de lo carnal por el dominio de la razón y el espíritu).

El carácter particular de esta desmesura lo alcanza cierto imaginario carnavalesco, momento cuando el poder de la chicha baya – personificada – “ataca”, de manera descomunal, a los hombres del conventillo: “[...] pa comenzar la batalla; / y apenas la población / canturriendo se levanta / s’encuentra con la noticia / de l’invasión de la baya” (Topaze 292, 03.03.1938); “Por los caminos de Renca / de Qulicura y de Lampa, / burbujeante y zalamera / viene trotando la baya;/ ya nadie puede im-

pedir / su arrolladora avalancha,/ que busca paso seguro / en las resacas gargantas (*Topaze* 496, 27.02.1942). Para el cuerpo, este combate singular se inicia con el nuncio que trae la escenificación de un nuevo día o en los caminos que se abren para traer la presencia de la chicha, centrífuga y transgresora de la superestructura que instauro el orden. Es el momento culminante de la alegría y la victoria de los sentidos: La utopía del Gran Festín y la Gran Bebida...

### *La constitución de una visión de mundo*

Las formas acotadas en las páginas precedentes como cuatro categorías que fundamentan un marco de vida en contrapunto con el ordenamiento serio y oficial de la institucionalidad, organizan un sistema de densidad conceptual-paradigmático en las “tallas” de Juan Verdejo. Se reconoce en ellas, por consiguiente, un mundo representado. Pese a la pobreza cotidiana, el hambre, las mentiras e injusticias acarreadas por una azarosa economía pública y por proyectos políticos de irradiación imperialista, siempre una constante: la risa. Por contrapunto con la realidad histórica, esta ‘visión-otra’ intenta desvanecer los cánones, dogmatismos y la formalidad autoritaria a través de la intensidad de la risa y lo festivo. Estos ámbitos, según el planteamiento estético de L. Beltrán, conforman una tradición que: “[...] es más profunda cuanto más se empapa del espíritu festivo, un espíritu de libertad, de igualdad y, por tanto, crítico con el mundo de la seriedad. La fiesta supone el mundo de la abundancia, el gran banquete – esto es, la satisfacción de las necesidades básicas – y en este mundo de abundancia no tienen sentido las jerarquías y las desigualdades” (2002: 204). En las tallas de Verdejo, por ejemplo, este modo material y sensitivo de asumir la vida se proyecta y se adueña, irrisoriamente, de la seriedad doctrinal de la penitencia sacramental y corrección espiritual a la cual convoca la Semana Santa. El correlato con la Pasión de Cristo, hace que Juan Verdejo “recorra las estaciones” desde una piedad peculiar: la dominación festiva del alcohol. La procesión de los “proletas del conventillo” hace que esta peculiar “orden de mendicantes” exhiba otra “espiritualidad”:

1. Yo que soy devoto viejo  
de San Tinto y Santa Baya  
tengo trabajo tupido  
llegando Semana Santa;  
me santiguo con un pisco,  
dejo a la ñata en la cama  
y a correr las estaciones  
me largo de madrugada.

2. ESTACIÓN MAPOCHO.  
En este barrio es campeón  
el sacristán de l'Estampa  
que en estos días engorda  
a costilla de las ánimas;  
con él me doy de narices  
y me enchufo el primer 'pato'  
y le pido repetunda  
y se me hace el italiano.

3. ESTACIÓN ALAMEDA.  
En un boliche 'inamible'  
de la calle Exposición  
está pidiendo por 'decas'  
el Cara d'Embajaor;  
como somos camaradas  
de la misma cofradía,  
con su santo corazón  
me aceita la cañería.

4. ESTACIÓN YUNGAY.  
Aquí está que no aletea  
el Patas de Condorito  
no conoce ni a su madre  
y ya se lo come el hipo;  
en cuanto clava los cachos  
le hago, piadoso, un registro  
y le encuentro cuatro chauchas  
y un botón de calzoncillo.

5. ESTACIÓN SAN PABLO.  
Son las diez de la mañana  
y hemos caído al pulguero  
todos los socios del 'Centro'  
de San Chuico Borroymeo';  
ya se me parte el melón,  
tengo el guare como fierro  
y afuera la Domitila  
esperando a su Romeo

(“Semana Santa”, *Topaze* 395, 23.03.1940)

Diluir, por lo tanto, el sentido trágico del sacrificio cristiano lleva a que, en el día a día, Juan Verdejo – de Héctor Meléndez – proyecte un discurso donde una serie de imágenes dibujan, con precisión, los atributos relacionados con el bienestar colectivo; todo, desde la abundancia, núcleo promotor de la re-generación vital. La expresión de estas imágenes, conservadas en el **sentido folclórico** de la risa, se concentran en la manifestación del principio de la unidad orgánica:

Esto permite comprender cómo era la vida de la horda – una unidad social compuesta de varias familias – y, sobre todo, nos permite comprender la génesis de unas imágenes que para nosotros son ya extrañas, para muchos escandalizadoras, imágenes que ponen en contacto las actividades primarias, lo que Bajtín llama la serie básica: la comida, el sexo, la muerte.

Esta unidad básica no permite desigualdades, pues todos los miembros de la horda participan de esas necesidades y conforman un mundo único” (Beltrán, 2002:255-245).

Como concepción de vida en relación con el grupo, el mundo deseado de la unidad orgánica, capaz de constituir la utopía de un solo mundo, se rescata en espacios tales como el conventillo, el Parque, Cartagena, Talagante, Las Cabras, El Puerto de Valparaíso, Pelequén, el campo. Estos ámbitos abiertos y en oposición al centro de la res-pública que, paradójicamente, entrona el individualismo, muestran las marcas de un mundo que, al satisfacer igualitariamente las necesidades fundamentales, cancela las diferencias. Se revela, así, el carácter vecindario del único orden verdadero: la comunidad en el estado de confirmación de la vida. Las tallas de Verdejo encuentran en esta unidad una expresión de plenitud. Revísense los siguientes versos:

1. *El Cara de Embajador  
que trabaja en las carreras  
(...)  
va a dárselas de piloto  
y se va a rajar en grande  
llevando a toos los ñatos  
en carretela pal parque.*

2. *Ha puesto en lista al Borrao  
al Patas de jilguerito  
al Boca de Criatura  
al sobrino de on Vicho,  
al Patas de fagonazo,  
a Cecilio el cobraor  
a Quietrio el maquinista  
y al Nariz de Coliflor.*

3. *Va tamién el tuerto Jeria  
pa que afine la vigüela  
aunque le faltan tres deos  
y es sordo de las orejas,  
el cojo José Jesús  
y el zunco Pedro Menares  
el cojo pa que la baile  
y el zunco pa que la tañe.*

4. *El Bachicha, que a la guerra  
no lo llevan ni amarrao  
porque dice que no tiene  
a quién dejarle el despacho, tamién va  
con la madama  
que ha prometío llevar  
a una paisana que tiene  
muchas ganas de tandiar.*

5. *De las del sexo contrario  
ha convdao a la Peta,  
a la Maclovia, la Ulalia,  
la Ramona y la Manuela;  
va tamién la Timotea  
con la Negra y la Celinda,  
la cuñá de Celedonio  
y yo con la Domitila.*

6. *Pa que trabajen las muelas  
van tres pares de gallinas  
y un cordero que ya estaba  
aburrió de la vida;  
y p'aceitar el gaznate  
va del tinto y va del blanco  
y un apiao por si acaso  
a alguno le baja flato.*

(“Al Parque”, Topaze, 165, 19.09.1935)

En ese mundo se borran todas las fronteras que imponen los individualismos, las profundas seriedades que determinan la vida considerada como “equilibrada” y los sistemas que incentivan las desigualdades. La satisfacción se da, precisamente, cuando la alegría y la risa acompañan la vida comunitaria. Ésta, como manifestación profunda y originaria de las relaciones tribales, promueve en la comunidad del conventillo la posibilidad de alcanzar la revelación de la vida como ‘conjunto y contacto’. Incluso la muerte se ve superada en su poder cuando la risa actúa como principio unificador: “Ni siquiera la frontera entre la vida y la muerte. Nada ni nadie muere definitivamente. En ese mundo único, lleno de vida, la risa reina. Sólo los muertos no ríen. Pero pueden renacer gracias a la risa. El renacer se acompaña de la risa ritual” (Beltrán, 2002:243). A propósito de la muerte de algunos vecinos o “proletas” del conventillo, las tallas de Verdejo refieren lo siguiente:

*Cuando llegué al conventillo  
onde vivía el finao  
ya al pobre de “Carraspera”  
lo tenían retobao.*

(...)

*Yo, después de estar un rato  
entre tanto vejestorio  
hablando bien del difunto  
que es de regla en un velorio,  
pa entro me las pelé  
antes que clariara el día  
a remojar el gaznate  
que reseco lo tenía.*

(...)

*De cuando en cuando un chiquillo  
pescaba el chuico y salía  
y ligerito lo treída  
con tino de a peso veinte,  
entre chascarro y chascarro  
venía el ponche caliente.*

(“Verdejo en un velorio”,  
Topaze 13, 04.11.1931)

*¡Pobre José Cirineo,  
Pobre huaso colchagüino  
tan seguro pa la crúa  
y tan refirme pal tinto*

*si a alguno se le ocurría  
ponerle un chuico ailante,  
no había que pensar más,  
ese chuico era nocaute.*

(...)

*Pero ya no había caso  
too había terminao  
y ya estaba el pobre huaso  
en calidá de finao,  
largo a largo en una mesa  
con una manta tapao.*

(...)

*Como no había pa nicho  
en qué meter al finao  
antes que resucitara  
hubo que enterrarlo al finao  
¿No me dejó algún encargo?  
le pregunté a la comadre  
lo único que me dijo  
cuando ya estaba boquiando  
jué que tomara del tinto,  
que no tomara del blanco;  
se acordó mucho de usté  
y me dijo que quería que usté se juera  
con él  
P’armarla grande allá arriba!*

(“Antojo macabro”,  
Topaze 116, 03.10.1934)

*¡A visitar a los fiambres  
que están en l'estantería  
esperando el trompetazo  
que ha de venir algún día  
según cuentas las comadres  
y según dice la Biblia;  
al panteón de lo proletas  
juimos con la Domitila.*

*(...)  
En un rincón onde habían  
más cruces que en un convento  
peliaban con los gusanos  
defendiendo el esqueleto*

*los ñatos que se cabriaron  
de esperar que fuera cierto  
aquello de la patilla  
del pleno resurgimiento.*

*(...)  
Y como al cabo nosotros  
casi vamos pareciendo  
animas del purgatorio  
le dije a la Domitila  
¡no vayan a estar creendo  
que andamos aquí penando  
y los tomen pal fideo!*

*(“El día de difuntos”,  
Topaze 223, 30.10.1936)*

Las fronteras o parcelas que separan este mundo del “otro”, el de los muertos, estallan y se desintegran. Prevalcen, por lo mismo, como imágenes tributarias de la visión intensa, celebrativa y unitaria entre los seres. La muerte no aparece en ruptura con la re-generación de la vida: ante el cadáver del “Carraspera”, los aspectos esenciales de la fiesta y la risa se mantienen, con lo cual la preeminencia vital se vuelve inmutable: “pa entro me las pelé /.../ a remojar el gazzate / que reseco lo tenía /.../ y entre chascarro y chascarro / venía el ponche caliente” (*Topaze* 13). En el umbral celebrativo que estas imágenes suponen, convergen estados de fuerza primigenia y sensitiva que, cercanos a un estilo de vida originariamente natural, mueven al ‘chascarro’, la risa como expresión de libertad igualitaria. Como levantamiento de una utopía que busca la felicidad, las categorías desarrolladas se empeñan en articularse para mantener unidas las relaciones satisfactorias de la vida. Posiblemente en la condición de poeta popular, Héctor Meléndez reconoce este espíritu originario y viene a confirmar la sobrevivencia de estas nociones y el sentido folclórico de la risa. Así, el huaso colchaguino José Cirineo – “*en calidá de finao*” – ejerce igualmente un llamado a mantener la experiencia plena y festiva de las funciones placenteras del cuerpo. Desde la muerte, el personaje apela a la plenitud de la vida: “¿No me dejó algún encargo?” – pregunta Verdejo a la viuda. “Me dijo [...] que tomara del tinto / y me dijo que quería que usted se / fuera con él / p’armarla grande allá arriba”. En esta imagen, que configura una verdadera “escatología vecindaria”, la muerte no implica la finitud de los repertorios enclavados en la bebida y en la fiesta. El “arriba”

no desdibuja las relaciones convivenciales y alegres establecidas en el conventillo: pervive el “convite” a la borrachera.

En la última “talla”, los versos invierten a través de la risa el sentido tradicional del día de difuntos. En el panteón o “friambrería” de los proletas persisten las mismas problemáticas que aquejan, en vida, a los postergados. Los que esperaron vana e ilusoriamente mejores condiciones de existencia, prometidas por los programas políticos de la época – la “patilla del pleno resurgimiento” –, aún reproducen tales aspiraciones en el estado de muerte. Y al revés, los acontecimientos de la vida real no se distancian de esta última condición. En este tránsito donde no hay escisión entre un ámbito y otro, sino más bien interrelación y familiaridad, siempre persiste la risa. Aunque el dolor siga extendiéndose en el plano de la metarrealidad, – los difuntos proletas resisten aún después de la vida, “defendiendo el esqueleto” en pelea con los gusanos – no se pierde la oportunidad para reír, siempre reír: “Y como al cabo nosotros / casi vamos pareciendo / ánimas del purgatorio / le dije a la Domitila / ¡no vayan a estar creyendo / que andamos aquí penando / y los tomen pal fideo!”. Así, la tradición de “El día de difuntos” se integra a la faz risible de la vida (“tomar pal fideo”) y también de la muerte. Ésta que representa la única dimensión igualitaria, no se desconecta de la risa, de los registros comunitarios y corporales; es más, en la realidad y metarrealidad confluyen dimensiones de la cotidianidad con otras representativas de la institucionalidad religiosa: Los muertos esperan el “trompetazo que ha de venir algún día, según cuentan las comadres y según dice la Biblia”. La verdad está comprendida tanto en la oralidad sensitiva, el “cupucho” del día a día de las comadres, como en la abstracción de la dogmática letra bíblica. Con este efecto que sintetiza dos planos duales irreconciliables al interior de la lógica conceptual de occidente, la visión seria y severa de la muerte se pierde para alcanzar un espacio donde lo humano, lo concreto y lo próximo no se desarticulan. Por el contrario, constituyen la integración de diversos órdenes que caracteriza el imaginario popular. Lo humano en convivencia **comunitaria** y **risible** con los ámbitos de la metarrealidad: “En la calle Pío Nono / encontraron hace días / el cadáver de un proletta [...] De una puerta y dos ventanas / que se abrieron en seguida / se asomaron las cabezas / de dos cabras y una tía; / se detuvo un tortillero / ladró un quiltro en una esquina / y al instante, llegó un paco, / galo-

pando a toda prisa / Enderecen el cadáver,/ porque yo ando de a caballo / y no soy de infantería. / El tortillero, las dos cabras y la tía, / al oír aquella orden / se resisten a cumplirla / pero entonces el difunto / que halla injusta la medida / se endereza por su cuenta / y se muere de la risa” (*Topaze* 393, 08.03.1940).

La proyección simbólica de los significados y categorías que configuran – como se ha mostrado – la visión “vecindario-celebrativa” (donde la **risa folclórica**, como signo fundamental, se encarga de negar el orden de las relaciones excluyentes), se experimenta como una vivencia más llena de sentido que aquella ofrecida por los “grandes” e interesados relatos de los discursos políticos del estado social jerárquico, representado en las fuerzas de la elite dominante. La actitud básica de los sujetos populares, como Juan Verdejo, fue la búsqueda de una dinámica de vida convivencial y afectiva, capaz de ofrecer seguridad al grupo y hacer frente a la dispersión individualista racionalizada por los programas de la modernización. Las fracciones del aquel subproletariado – que crecía día a día – se sintieron igualmente segregados. La dicotomía “sociedad rural v/s sociedad empeñada en el proyecto de modernidad” siguió existiendo y el programa político-económico de la época no logró conciliar el universo de representaciones simbólicas que ofrecían grupos culturales tan dispares: “Hartos años que han pasao / del asomón socialista, / y nosotros, pobres huachos,/ seguimos como las huifas” (*Topaze* 354, 02.06.1939). El sentido global de la vida para el sujeto popular no se articuló con las nuevas relaciones de producción y los modos sociales instaurados por las políticas de turno. Persistieron dos mundos claramente reconocibles según Juan Verdejo: aquél, para “los de cuello” y éste, para “los de manta”. El sujeto popular no penetró en el campo instituido por el aparato ideológico-público; quedó al margen, como permanente cesante y “ocioso” observador de una ciudad que no lo integró: “Te diré que aquí en Santiago / está mucho peor la cosa / los gallos desocupaos / hacen nata por la calle y el molío anda tan alto / que no hay Cristo que lo alcance” (*Topaze* 53, 10.08.1932). Tal condición sanciona un tipo de subalternidad degradada, en la cual Verdejo hace irrisión de su propia condición: “Como hace cuarenta meses / que ando buscando trabajo / y este trabajo me tiene / completamente cabriao / es justo, digo yo, / que me tire por descanso / antes que llegue el invierno / y antes que acabe el verano” (*Topaze* 385,

12.01.1940). En esta misma línea, la desolación y el hambre aparecen como signos temáticos recurrentes de aquellas causas que los motivan: “Las nueve de la mañana / de un día de mala pinta, / cuando el proleta amanece / como las sagradas huifas; / los chiquillos piden pan,/ y no quedan ni las migas,/ y la mujer mira a su hombre / y se traga la saliva” (*Topaze* 432, 06.12.1940).

La tradición de un mundo colectivo-agrario y pre-moderno, desde donde se vislumbraba otro campo cultural (una visión ligada a la generosidad nutricia de la abundancia de la tierra) se volvió entonces, en este otro contexto, una utopía. Las cuatro categorías ya definidas constituyen su estructura de sentido. Queda, en fin, mostrar las maneras cómo cada una de ellas representa una forma de interacción con el medio, orientada hacia la denuncia y aun la resistencia. También, las esperanzas de cambios y bienestar no son más que ilusiones manejadas por los compromisos económicos; de aquí el reproche: “Pero después d’estos años / de feroz Resurgimiento / en que uno se ha puesto curco / viendo si pesca algún peso,/ ha cambiao el conventillo / porque los que no se han muerto / andan que apenas si pueden / sostener el esqueleto” (*Topaze* 239, 19.02.1937). Tener conciencia de la permanente exclusión, conduce a Verdejo a sumir que después de cualquier elección las cosas seguirán igual: “Gúeno, pasó la elección / y toos hemos quedao / con las mismas calchas de antes / y del molío ni rastros. / Unos dicen que triunfamos, / otros que no hemos triunfao / pero yo quedé lo mismo / que si no hubiera votao” (*Topaze* 243, 19.03.1937); y se lo dirá en el “despedimiento” al segundo gobierno de Arturo Alessandri:

Oiga, pues, don Arturo / yo le puedo hacer presente / que usted no jué ni por broma / el mismo del año veinte. / Las que son y siguen siendo / las mismas del año veinte / son las pilchas que se aferran / a mi esqueleto crujiente, / y a pesar de los seis años / de pleno florecimiento / mis tripas siempre han seguío / tragando y votando viento” (*Topaze* 333, 23.12.1938).

Y en el contexto de una función de circo, también se parodia al “León” Alessandri: “Cuando acaba la función / me dice la Domitila: / -¿Y el líon por qué no saldría? / - El “León”, le digo a la ñata / no l’en-

tusiasma a la chusma,/ lo que el pueblo quiere es pan/ y que no le corran luma” (Topaze 157, 25.07.1935). Incluso, en pleno gobierno del Frente Popular, Verdejo reconoce la obstinada voluntad de los poderosos por favorecer la realidad de los más pobres:

Dos años desde aquel día / en que loco de contento / de la emoción que sentía /se me hizo un nudo en el cuello [...] Don Tinto había triunfao / porque así lo quiso el pueblo. / Dos años desde aquel día / que está vivo en mi recuerdo /, lleno de dulce esperanza / y de promesas sin cuento; / dos años que ya han paso / sin que haiga cambio el pelo / siempre con las mismas calchas / y siempre en los mismos huesos” (Topaze 426, 25.10.1940).

La crítica y la denuncia sancionan, además, los modelos jerárquicos desde la irrisión paródica; la imagen circense con que se compara el Congreso evidencia un contraste con la función primaria a la cual están llamados los políticos: “Vengo del circo, les dije / a los ñatos que se habían juntao / a pasar el rato [...] – ¿De qué circo estai hablando? / – Del de la calle Bandera / onde trabajan los gallos / que viven a pura dieta, / ond’el tony San Basilio, / pariente de Balmaceda / hace reír a la gente / apenas suelta la lengua” (Topaze 256, 18.06.1937). Se parodia igualmente la figura de Gustavo Ross, cuan si fuera un santo milagroso; la inversión de órdenes aniquila la seriedad honda y solemne de la oración religiosa “San Gustavo, padre mío, / sol radiante, sol bendito, / tengo hambre, tengo frío / y no tengo un solo pito; / por mis tripas que parecen / embutidos desinflaos / hace tiempo que no pasa / ni’un frejol mal cocinao” (Topaze 263, 06.08.1937). La crítica paródica y comicidad burlescas accede a identificar la clase política con “La exposición de animales”; un imaginario grotesco alude a lo corporal en relación ciertas funciones propias de ministros: “Pasa primero la vaca / la vaca del presupuesto, / con las ubres a la rastra / por falta de un sostén-seno; / chupándole el jugo blanco / van pegaos los terneros / y la pobre ya no puede / caminar con su esqueleto” (Topaze 222, 23.10.1936). La alusión a la manera cómo sólo un grupo parasitario goza de la leche de la vaca, mientras el resto observa cómo desfilan los animales, suplanta la realidad de un país donde pocos se benefician y muchos ansiosos engullentes esperan. La misma imagen se reitera en otra talla:

“-¡Ay, mi colega, Verdejo! / me dijo triste una vaca, / qué mala leche la mía / encerrada en esta jaula, / viendo a tanto boquiabierto / que me clava la mirada / y se deleita observando / lo que tenemos las vacas” (*Topaze* 425, 18.10.1940).

## Conclusión: El triunfo de Verdejo

La imagen del mundo público se configura, como se mostró, ajeno, negando la inserción de los postergados, como caminos cerrados e indiferentes para las necesidades de muchos – las carencias de los más pobres –. En ella se evidencia, además, la confirmación de la mezquindad emanada por proyectos políticos corruptos, aun violentos, en crisis y con tantas promesas incumplidas. Ante esto, la más lúcida reacción de los grupos subalternos: la construcción de una visión de mundo-otro, la constitución de un imaginario en el cual encuentra sedimentación la tradición colectiva no excluyente.

Un verdadero enclave de imágenes simbólicas aparece representado en relaciones sociales transversalizadas por la abundancia nutritiva, la celebración y la des-jerarquización de los órdenes instituidos. Como utopía de la re-generación de la vida, la risa ofrece la fuerza de mayor sentido. Paradójicamente, en medio de un espacio tensionado por el poder interesado y las relaciones excluyentes, los “rotos y proletas del conventillo” apuestan a este imaginario como recurso de resistencia. Entre los límites abiertos a los cuales lleva toda construcción simbólica, se trata del triunfo permanentemente de la vida por sobre la muerte. La fiesta de la vecindad es el correlato de la cohesión y plenitud frente a un mundo hostil que dispone de todos los elementos del poder. Así lo confirma Verdejo, una vez más, en la penúltima “talla escrita” de la mano de Héctor Meléndez, el 26 de junio de 1942:

Dile, Melania, a tu madre  
que mañana estoy de santo,  
que es como decir la fiesta  
de los proletas del barrio;  
como todo el mundo sabe  
que ese día es mi onomástico,  
no queda quiltro ni gato  
que no se asome a mi cuarto.

(“San Juan”, *Topaze* 513)

El sistema de vida que promovió Juan Verdejo, desde el registro de Héctor Meléndez, sostuvo siempre aquellos sentidos culturales – cotidianos o históricos – mentados, objetivados y contextualizados desde la percepción y el discurso de las clases populares. En este marco, la palabra de Meléndez posibilitó el ejercicio de la verbalización de ciertas estructuras semánticas y discursivas, como las precisadas a lo largo de la presente monografía. Operando, en consecuencia, como una “gramática cultural”, el nosotros-colectivo constituyó el eje desde donde adquirió consistencia la representación de un campo simbólico que identificó y orientó la vida de estos sujetos. El gozo y satisfacción por lo desbordante, la seducción por la vitalidad primigenia y la construcción de memorias comunitarias canalizaron una visión de mundo diferente de aquella proclamada por los discursos oficiales. Fue el recurso más agudo de Héctor Meléndez para incorporar, en la página escrita de una revista, el espacio referencial de los históricamente marginados<sup>5</sup>. Juan Verdejo, la figura emblemática de esta dinámica donde se encuentra lo individual y lo colectivo, reprodujo toda esta vital posición. El algún momento, se lo dijo una vecina del conventillo: “Ta güeno, amigo Verdejo, / que usté que escribe en Topaze / aunque le pagan repoco / le mande al gobierno un viraje: / que se deje de macanas / y que vea que los de abajo / que llegan a cantar d’hambre /se pueden salir cabriando” (*Topaze* 196, 24.04.1936).

- 
5. Muchísimas voces del mundo popular se “ganaron”, mediante la escritura, un lugar en el papel de la revista. El sociolecto que decodificó múltiples imágenes de este espacio, quedaron por el discurso de Juan Verdejo como marcas culturales de un sujeto colectivo y de una visión de mundo-otro. Las expresiones y formas “cultas” de las construcciones convergentes con el poder dejaron de ser las dueñas absolutas en la página de Meléndez. Por ende, la estética dominante cedió, en la revista *Topaze*, al amplio orden del espectro popular. Verdejo, de Meléndez, territorializó (como se apuntó al inicio de esta monografía) variadas nociones que contienen gran densidad significativa: risa, imágenes de la abundancia nutricia, falta de jerarquías, parodia, heterogeneidad, diversidad. Quédense, como ejemplos, algunas de estas voces que las exteriorizaron: “aguar los faroles” (llorar), “bolón” (pago, dinero), “calleuque” (guardar un secreto), “darle sogá al gaznate” (beber), “empascuarse” (alegrarse), “farol sin parafina” (sin dinero), “garabatear un pito” (robar un peso), “jutre muy cajetilla” (muy bien vestido), “meniar los tijerales” (bailar), “pechugero” (sostén), “quearse pupilando” (mirar embobadamente), “repartir leña” (golpear), “sacar de la peña” (retirar prendas empenadas), “tirarse por carioca” (comprar lo más caro).

## Referencias

- Bajtin, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza Editorial, "Alianza Universidad". Traducción de Julio Forcat y César Conroy.
- Beltrán, L. (2002). *La imaginación literaria*. La seriedad y la risa en la literatura occidental. España: Ediciones Montesinos.
- Caro, J. (1965). *El carnaval*. Análisis histórico-cultural. Madrid.
- Cieza de León, O. (1996). *La Crónica del Perú*. Partes I – II. Perú: Fondo Editorial PUCP.
- Donoso, R. (1950). *La sátira política en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: EDICIAL S.A.
- Guerra, L. (1987). *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: The Prisma Institute. Institute for the study of Ideologies and Literature.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1983): *La connotación*. Buenos Aires: HACHETTE.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura*. Tecnologías de la palabra. México: FCE. Traducción de Angélica Scherp.
- Revista *Topaze*. Santiago de Chile: Imprenta El Esfuerzo, 1931 – 1932 (Santiago de Chile [s.n], 1933 – 1942).
- Rueda, Lope (1968). *Comedias y pasos*. Edición, prólogo y notas de Jesús Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe.
- Salinas, M (2000). *Gracias a Dios que comí. Los orígenes del cristianismo en Iberoamérica y el Caribe. Siglos XV-XX*. México, D.F. Ediciones Dabar.