

Trabajo de Fin de Máster
en Formación e investigación literaria y teatral
en el contexto europeo

Humor e ironía en la poesía de Juan Carlos Mestre
(La casa roja, La bicicleta del panadero y Museo de la clase obrera)

Ignacio Laso Parga

TUTOR: Dr. Enrique Jerez Cabrero
Facultad de Filología - UNED
Curso 2022/2023 – Convocatoria: junio 2023

Índice

1. Introducción	2
2. Estado de la cuestión	4
2.1. Acerca de la obra poética de Juan Carlos Mestre	4
2.2. Sobre el humor y la ironía en la literatura	14
2.2.1. Terminología del humor	16
2.2.2. Funciones del humor en la literatura	18
2.2.3. El humor en la poesía española contemporánea	21
3. Humor e ironía en poemarios recientes de Juan Carlos Mestre	24
3.1. <i>La casa roja</i> (2008)	24
3.1.1. Parodia de discursos académicos, bíblicos y literarios	25
3.1.2. Sátira literaria	33
3.1.3. Elementos grotescos y caricaturas	35
3.1.4. Recuperación irónica de discursos y personajes	37
3.1.5. Manipulación creativa de unidades fraseológicas	42
3.1.6. <i>Misplacement</i> y otros recursos	47
3.2. <i>La bicicleta del panadero</i> (2012)	50
3.2.1. Máscaras poéticas y moldes genéricos	51
3.2.2. Biografías poéticas y retratos	57
3.2.3. Intertextualidades y alusiones culturales	63
3.2.4. Crítica literaria y metapoesía	69
3.2.5. Juegos formales y creaciones léxicas	77
3.2.6. Lugares extraños y geografías incompletas	80
3.3. <i>Museo de la clase obrera</i> (2018)	84
4. Conclusiones	95
5. Referencias	99

todo trabajo podrá considerarse una tarea de jardinería ninguna persona volverá a ser dueña de otra los pequeños burgueses serán diminutos burgueses nadie será castigado excepto el que por propio deleite así lo desee quien ame el caparazón de las ideas fijas las octavas reales las manías tipo napoleón de valladolid en consecuencia queda abolida toda práctica cruel

Juan Carlos Mestre, “góngora pintado por velázquez”

Museo de la clase obrera

1. Introducción

El escenario de la poesía española contemporánea es complejo y no resulta sencillo orientarse en él porque a las corrientes estéticas más o menos establecidas y a los nombres comúnmente aceptados dentro de los cánones académicos se han ido sumando poetas y perspectivas críticas que han ido ampliando paulatinamente el panorama.

Además, muchos de los indicadores que podrían emplearse para esclarecer este abigarrado asunto (certámenes, galardones, antologías, etc.) están en cuestión en esta complicada sociedad posmoderna en la que tienden a imponerse criterios cuantitativos y mercantilistas sobre cualquier tipo de consideración artística.

Tampoco la proliferación de posibles enfoques teóricos —por otro lado, tan necesaria y fructífera— contribuye a que sea posible trazar líneas generales o descubrir rasgos compartidos más allá de los que los propios poetas buscan o hallan entre sí.

Por estos motivos, la obra de un poeta como Juan Carlos Mestre (2018, p. 10), que considera la poesía como “una más noble humildad enfrentada a la época regida por la escatología del dinero como valor único y la pornografía de la violencia como ideario estético” y que, como afirma Araceli Iravedra (2016, p. 551), posee “condiciones de excepcionalidad” que le “confirieron durante años [...] un estatus historiográfico marginal”, corre el riesgo de quedar relegada a un segundo plano frente a propuestas más cómodas y/o complacientes.

Sin lugar a duda los premios que han recibido sus trabajos (Adonáis 1985, Gil de Biedma 1992, Jaén de Poesía 1999, Nacional de Poesía 2009, Premio de la Crítica de poesía castellana 2012, Castilla y León de las Letras 2017) han contribuido a que su obra sea

reconocida. A ello también han ayudado su incesante actividad de difusión y de reflexión sobre la palabra poética a través de conferencias, recitales, entrevistas, etcétera, y su condición de artista polifacético, pues también se dedica a la música y a las artes plásticas.

Gracias a esta sólida trayectoria es posible acercarse a su obra desde una perspectiva amplia que, mientras analiza un determinado aspecto en varios de sus poemarios, sea capaz también de arrojar cierta luz sobre algunas de las tendencias de la poesía española contemporánea.

El enfoque por el que se opta en este trabajo es el estudio del papel que el humor y la ironía pueden desempeñar en la poesía, especialmente en una poesía como la de Mestre, que rehúye la contemplación irónica de escenas cotidianas tan frecuente en la lírica española a partir de los años sesenta del siglo pasado y que tiene un marcado compromiso social y ético, tantas veces explicitado y explicado por el autor berciano.

En este sentido, el estudio del humor y la ironía en los poemarios más recientes de Juan Carlos Mestre podría ofrecer pistas no solo sobre la evolución de la trayectoria del autor, sino también sobre la de las corrientes literarias con las que se relaciona y con la laberíntica situación de la poesía española en general.

Los libros de poemas seleccionados para realizar esta tarea son tres: *La casa roja* (2008), *La bicicleta del panadero* (2012) y *Museo de la clase obrera* (2018), todos ellos publicados por la editorial Calambur¹.

¹ Para hacer referencia a estas obras se indicará entre paréntesis el número de la página correspondiente. Para el resto de las referencias bibliográficas se empleará el sistema de citación APA7.

2. Estado de la cuestión

2.1. Acerca de la obra poética de Juan Carlos Mestre

La amplia y polifacética trayectoria poética de Juan Carlos Mestre (Villafranca del Bierzo, 1957) lo ha convertido, como señala Iravedra (2016, p. 551), en “una voz de problemática adscripción a cualquiera de las celdillas estéticas habilitadas por la crítica en el mapa poético”.

Los primeros poemas y libros de Mestre aparecieron en los años ochenta del siglo pasado. Entre ellos destacan *La visita de Safo* (León, CSIC / Diputación Provincial, 1983; finalista en la VII Bienal de Poesía “Provincia de León” de 1982) y *Antífona del otoño en el Valle del Bierzo* (Madrid, Rialp, 1986; Premio Adonáis de Poesía de 1985).

En estos libros iniciales la crítica detecta “fuertes vetas irracionalistas”, una tendencia “al telurismo y la entonación salmódica” y “un intenso cultivo de la fantasía y una potencia visual poco común en el conjunto de la actual poesía española” (Iravedra, 2016, p. 551).

Muestra de esta recepción inicial de las primeras obras de Mestre son estas palabras de la reseña que publicó en *La hora leonesa* el 18 de diciembre de 1983 Victoriano Crémer, miembro del jurado que eligió *La visita de Safo* como finalista de la VII Bienal de Poesía “Provincia de León” de 1982: “nos sentimos sobrecogidos por la fragosidad, por la fluencia, por la riqueza, por la fulguración del lenguaje”.

Antífona del otoño en el Valle del Bierzo se considera el libro que cerraría esta primera etapa de la obra mestriana, que podría encuadrarse en lo que Bagué Quílez (2006), al trazar su panorama sobre la poesía española de los años ochenta y noventa, denomina “poesía metafísica”. Este tipo de lírica concebiría la palabra como una “construcción imaginaria en la que conviven la vibración elegíaca y la fabulación onírica” (p. 75).

El propio Juan Carlos Mestre (1994, p. 30) se manifiesta en esta misma línea en uno de sus primeros manifiestos poéticos:

La casa, el territorio de la poesía, puede ser la realidad de la imaginación, el misterioso lenguaje con el que el poeta tiende un puente de palabras, los símbolos del pensamiento, entre la realidad conocida y lo real desconocido. El poema, así, lo será en cuanto posibilidad de poder revelarnos una realidad, su nueva realidad en la experiencia del lenguaje.

No obstante, varios críticos consideran que a partir de *Antifona del otoño en el Valle del Bierzo* la obra de Mestre ya presenta características diferenciales respecto a la de la década anterior, evolución motivada por, entre otros motivos, sus experiencias en Chile, donde reside desde 1982 hasta 1988.

Ordóñez (2015, pp. 39-47) documenta estos años chilenos con gran cantidad de detalles y recoge las palabras que escribió Juan Carlos Mestre en su artículo de despedida del periódico *La Discusión de Chillán*, que dan muestra de cómo su visión de la literatura y de la vida se amplía gracias a esta etapa chilena: “se subieron al caballo de la palabra las voces de los hombres y el eco de las cosas: cibernética y ecología, feminismo y literatura, el vendedor de manzanas y el gongorino, la vega y el universo, el aburrimiento, los charlatanes” (p. 39).

Durante estos años, marcados por la represión y la censura de la dictadura pinochetista, Juan Carlos Mestre publica diez poemas bajo el título *Las páginas del fuego* en la editorial Letra Nueva, dentro de la colección “Cuadernos de Movilización Literaria”, diez poemas que Ordóñez (2015, p. 45) describe como “una declaración de principios éticos y poéticos: la poesía se manifestaba como páginas de denuncia que estuviesen destinadas al fuego, la poesía como acto de resistencia civil y testimonio político de aquella cruenta dictadura”².

Al regreso de Mestre a España, el panorama literario madrileño contrasta fuertemente con la situación de Chile y con el compromiso ético y político que había implicado la publicación de *Las páginas del fuego*.

Como confiesa Juan Carlos Mestre en una entrevista concedida a Manuela Temporelli y que cita Ordóñez (2015, p. 48), esta constatación de que la poesía había pasado en España a “convertirse en un decorado poco crítico donde los poetas estaban más preocupados por ocupar un escalafón que en lo que representaba la poesía” lleva al poeta a escribir *La poesía ha caído en desgracia*, libro que obtiene el Premio Jaime Gil de Biedma en 1992, por lo que se publica ese mismo año en la editorial Visor.

En este libro, en opinión de Iravedra (2016, p. 552) también se puede apreciar otra de las influencias que la estancia chilena de Mestre tiene en su estilo poético:

² Texto original en portugués: “uma declaração de princípios éticos e poéticos: a poesia se manifestava como páginas de denuncia mesmo que estivessem destinadas ao fogo, a poesia como ato de resistência civil e testemunha política daquela ditadura”.

La influencia de autores como Gonzalo Rojas o Nicanor Parra incorpora a la arboladura visionaria de sus textos los registros irónicos o humorísticos, a la vez que rebaja el boato verbal, o conjuga la audacia vanguardista con un descarnado lenguaje instrumental a menudo asumido en clave paródica.

En su ya citada declaración de intenciones poéticas “El territorio de la poesía, la casa de la imaginación”, Mestre (1994, p. 30) no oculta esta dimensión ética de su poesía:

Tal vez, detrás de las desconsoladas ruinas de la historia, bajo el campo yermo de las ideologías agrestes, la poesía, la lenta germinación de la semilla de un sueño, pueda recordar algún día a los hombres dónde estuvo la casa de las palabras, la casa moral de la armonía y el caos, el faro de una utopía que aún alumbraba la soledad y el destino de las personas. Un diálogo entre el orden moral y estético, un equilibrio ético entre las voces de la realidad que oímos en los subterráneos de la razón.

Ordóñez (2015, p. 51) propone para estos libros de los años ochenta y noventa una división alternativa a la contemplada por Iravedra (2016) y prefiere hablar de una etapa de iniciación marcada por una escritura polifónica y “disonante” que terminaría con *La visita de Safo*, y de un periodo de “definición” que comprendería *Antífona del otoño en el Valle del Bierzo* y *La poesía ha caído en desgracia*, y en la que “la voz del poeta se incorpora a las voces que constituyen su memoria personal y su memoria colectiva”³.

En cualquier caso, tanto estos dos autores como otros estudiosos (Wahnón, 1995 o Sánchez Santiago, 2007) inciden en el importante cambio que la poesía de Juan Carlos Mestre experimenta en *La poesía ha caído en desgracia*.

En 1995 el autor recibe una beca de creación de la Academia de España en Roma para escribir un libro de poesía, por lo cual se establece en la capital italiana. Allí surgen los poemas de *La tumba de Keats*, el poemario con el que Mestre obtiene el Premio Jaén de Poesía de 1999 y que publica Hiperión.

Ordóñez (2015, p. 52) recoge las palabras del autor el 1 de noviembre de 2007 en el Instituto Cervantes de Manchester sobre la génesis de este libro, que profundiza en la línea iniciada en el libro anterior:

³ Ordóñez (2015, p. 51): “uma segunda etapa que chamaremos de ‘definição’, onde a voz do poeta incorpora-se as vozes que constituem sua memória pessoal e sua memória coletiva, como temos visto em *Antífona* e *La poesía ha caído en desgracia*”.

El día que llegué a Roma me fui a ver la tumba de mi admirado Keats y ahí tuve la sensación de que se me giró la cabeza, me abandonó la lírica, se diluyó. Empecé a escuchar, al pasar por el gueto de Roma, las voces de los hebreos; empecé a ver las fauces del fascismo, las ruinas del imperio. Empecé a escuchar la metáfora: la poesía desapareció para convertirse en la metamorfosis viva de las piedras, de los hechos, de la memoria viva que estaba imantada y que yo creía que era la conducta de la poesía.

José María Balcells (2002) en su reseña al libro lo define como “un poema que da fe, fe poética del fin de un universo de referentes periclitados, y al propio tiempo atestigua la emergencia de referentes revitalizadores que puján desde la marginalidad” (p. 416). No obstante, la estética de Mestre sigue teniendo muchas de las características que ya se observaban en sus primeros trabajos: “las imágenes de índole visionaria se suceden constantemente, envolviendo al lector en la red de sus raras asociaciones, y transportándole a través de un impresionante universo de belleza y magicismo” (p. 417).

La conciencia de crisis y agotamiento ético occidental, unida a este lenguaje surrealista o “surrealizante” del libro, llevan a Ordóñez (2015, pp. 56-57) y a Iravedra (2016, p. 553) a relacionarlo con *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

La buena acogida del poemario, reconocido en una encuesta realizada a cincuenta y ocho críticos literarios por la revista *Quimera* en su número 359 de octubre de 2013 como uno de los diez libros más importantes de la poesía española de los últimos treinta y cinco años, permite a Mestre realizar diferentes proyectos literarios y artísticos (libros de autor, recitales poético-musicales, reediciones de obras anteriores, antologías de poesía previa, etc.) que hacen que su siguiente colección completa de poemas nuevos no se publique hasta 2008, bajo el título *La casa roja* (Sevilla, Calambur).

La concesión del Premio Nacional de Poesía de 2009 a esta obra, recogida por los principales diarios de tirada nacional del momento, provoca que aparezcan numerosas reseñas del poemario y entrevistas al autor en diversos medios, como, por ejemplo: De la Fuente (2009), Pajares (2009), Riaño (2009), Rodríguez (2009) o Rodríguez Marcos (2009).

De entre todas las visiones que se aportan sobre *La casa roja* merece la pena destacar algunas críticas concretas que se refieren directamente al objeto de estudio de este trabajo y un par de visiones globales de la obra.

La reseña de Moga (2010, p. 36) titulada “Lo que canto es lumbre” detecta en *La casa roja* “una perceptible dimensión satírico-burlesca, que es fruto de una aproximación

crítica a una realidad insatisfactoria, pero también herramienta de subversión de esa misma realidad”, que por ejemplo se centra en las instituciones académicas y en los lenguajes poéticos más convencionales para proponer una poesía de “pureza abrasiva” (p. 66).

Alonso (2010) también detecta una carga de ironía en el libro: “*La casa roja* incorpora la risa, el distanciamiento irónico asume los distintos desasosiegos europeo y americano, el dolor del ser y del estar” (p. 168). Sin embargo, considera la visión irónica del libro está llena de ternura y que nunca (salvo quizás en un poema concreto cuyo referente concreto no nombra) cae en el sarcasmo.

Desde Chile, como la crítica anterior, Rodríguez Fernández (2010) plantea un posible origen para la aparición de la risa en la poesía mestriana: la influencia de Nicanor Parra y de su modo de introducir el lenguaje cotidiano en lo lírico que Mestre habría conocido durante sus años chilenos. Para Rodríguez Fernández (2010, p. 161), el humor sería el modo de “desterritorializar la lengua” en el sentido que proponen Deleuze y Guattari (2002)⁴, la forma de poner en cuestión y superar la lengua “políticamente conservadora, estéticamente inmutable, éticamente hipócrita” y volver a ponerla a disposición del pueblo.

Dentro de los análisis globales de *La casa roja* en la trayectoria poética de su autor, destaca el breve pero completo estado de la cuestión y el profundo análisis que hace Iravedra (2016, p. 554), que define el libro como “un ejercicio de solidaridad universal que promueve la plena identificación con los otros y asume por ello una naturaleza coral, integradora de una generosa amalgama de voces líricas” que emplea “un lenguaje imaginativo y libérrimo, emparentado con las vanguardias históricas y el romanticismo tardío”. De este modo, confluirían dos de las tendencias presentes en la poesía anterior de Juan Carlos Mestre: la dimensión ética y la “fulguración del lenguaje” que sorprendió a Victoriano Crémer en 1983, a las que se añadiría una nueva voluntad de introducir en los poemas todos los lenguajes de la vida para convertirse en una suerte de *collage* de materiales textuales de lo más variado. Entre esos discursos, Iravedra (2016, p. 554) destaca que “la ironía, el humor y la dimensión paródica o satírica se constituyen en el libro en procedimientos medulares y herramientas críticas de primer orden”.

Un año antes, en su tesis doctoral sobre la poética de la conciencia de Juan Carlos Mestre, Ordóñez (2015, pp. 60-66) había realizado un amplio estudio de los poemas de *La casa roja* desde ese punto de vista del compromiso ético. En él se sugiere que el título del

⁴ En este sentido, desterritorializar “es el movimiento por el cual se abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga” (p. 517). Por ello, “el proceso de desterritorialización constituye y amplía el propio territorio” (p. 378).

libro se podría referir a un pasaje de Primo Levi en *La tregua*, en el que se describe un enorme edificio rojo por dentro y por fuera al que llega la comitiva de mil cuatrocientos judíos italianos supervivientes de Auschwitz de la que Levi forma parte. Según esta interpretación, la poesía sería esa “casa roja” que acoge a “las víctimas de la barbarie, a los despojados de su condición humana, a los testigos de la degradación y la aniquilación sistemática. *La casa roja* es entonces una metáfora de un refugio, la metáfora de la poesía como anhelado lugar de consuelo” (p. 61)⁵.

Otro modo de aproximarse a *La casa roja* sería a través de las palabras del propio autor, que en 2010 participó en un curso de verano con una intervención titulada “Pensamiento poético, poética del pensamiento”, que fue recogida en un libro al año siguiente (Mestre, 2011). En este texto, el poeta insiste en la dimensión ética de su obra y defiende su concepto de:

la poesía como un acto de legítima defensa contra el poder que ha envenenado hasta su máxima corrupción la inquieta nostalgia, la memoria, el vínculo con lo sagrado que aún deberían seguir significando la palabra necesidad, la condición del inocente, la otredad moral de las víctimas, la compasión del habla que no humilla y hace visibles los lenguajes ya inaudibles de la misericordia (p. 127).

Tras *La casa roja*, en 2012 se publicó *La bicicleta del panadero*, también en la editorial sevillana Calambur. La valoración que hacen del libro Ordóñez (2015, pp. 67-72) o Iravedra (2016, p. 555) dentro de la trayectoria general del poeta lo sitúan en la misma senda que el anterior. De hecho, García Jambrina (2012) considera que este libro, dentro de la trayectoria de Juan Carlos Mestre, podría entenderse como “una síntesis de toda su trayectoria y de todo su universo vital y poético”.

Sin embargo, Moga (2012, p. 142) detecta respecto al libro anterior una “radicalización” en la tendencia de acumulación de imágenes, asociaciones metafóricas y alusiones intertextuales del poeta, que achaca a “una causa biográfica, la muerte del padre —cuya figura aparece ya, oblicuamente, en el título del poemario—”, que habría llevado a Mestre a introducir en el libro una serie de poemas con tono elegíaco y melancólico.

⁵ Texto original en portugués: “as vítimas da barbárie, os despojados da sua condição humana, as testemunhas da degradação e a aniquilação sistemática. *La casa roja* é então a metáfora de um refúgio, a metáfora da poesia como anelado lugar de consolação”.

Además, el padre y su bicicleta representarían a todos los trabajadores oprimidos, frente a cuya injusta situación algunos poemas plantean una queja indignada en la que “Mestre se revela antinacionalista, anticapitalista, antirreligioso, anticlerical y partidario de la rebelión, tanto poética como política”, aunque este contenido político y social no esté exento de un tratamiento en ocasiones irónico, que contrapesaría la apariencia de denuncia airada de otros textos (Moga, 2012, p. 143).

La interpretación que hace el chileno Rodríguez Fernández (2013, p. 200) del libro se centra más en la forma “dialógica” del poemario,

diálogo entre verso y prosa, diálogo entre dos culturas, diálogo entre la tradición y la ruptura y, especialmente, diálogo entre dos lenguas: una que funciona como una “lengua extranjera dentro de la propia lengua” y otra habitual, enraizada en el habla cotidiana.

Esta perspectiva abunda en el doble código en el que opera la poesía de Mestre: uno grave y trascendente y otro paródico. Por este motivo, “el vacío, la pérdida que amenazan constantemente al universo poético de Mestre se ven contrarrestados por la ironía y el humor, a veces empleados con desparpajo” (p. 201). Para Rodríguez Fernández, esta lengua cotidiana y esta visión irónica aprendidas de Nicanor Parra y otros poetas chilenos ya presentes en *La casa roja* serían aún más relevantes en *La bicicleta del panadero*, pues supone una “evidente resistencia proporcionada por el humor, a la desgracia, al vacío que acecha” (p. 203) y además mitiga la tendencia de Mestre hacia la complejidad intertextual y hacia el “delirio” imaginativo.

Partiendo desde un punto de vista totalmente diferente, como es el del posible influjo en la poética mestriana de las ideas de Keats sobre la “capacidad negativa”, Agudo Ramírez (2014) también acaba aludiendo al “personal, disolvente y decidido sentido del humor” que subyace en *La bicicleta del panadero*, que sería uno de los tonos que las distintas voces del poeta adoptan para enfrentarse a la realidad que intenta poner en tela de juicio. De este modo, el libro podría entenderse como un ejercicio de “mirada deconstructora” hacia toda la poesía, incluida la propia.

El propio autor, en su faceta de articulista y conferenciante, hace uso de esta mirada crítica y reflexiona sobre la misión de la poesía como ejercicio de conciencia en pos de la utopía (Mestre, 2013a, p. 38), algo a lo que la lírica actual suele ser muy poco proclive

(paradójicamente a pesar de lo cual, el libro recibió el año de su publicación el Premio de la Crítica de poesía castellana):

Parece que tiene abundante sitio la poesía para el rocío y la legitimidad amorosa del cisne y la violeta, pero no para la herida existencial y las deudas con los arrojados a la inclemente cantera donde la historia del dolor olvida la ominosa lealtad a los crímenes que el hombre ha cometido y sigue cometiendo contra el hombre.

En otro artículo de ese mismo año inmediatamente posterior al de publicación de *La bicicleta del panadero*, Mestre (2013b) argumenta los motivos que llevan a que su ejercicio poético de conciencia y su persecución de la utopía se articulen a través de diferentes voces que recuperan y renuevan todo tipo de textos y discursos, muchas veces de forma irónica:

No será desde las reguladas industrias del símbolo sino desde su lado antagónico, de los tinglados del desecho y los garajes del reciclaje ecléctico, de donde provengan las ideas que no han servido para otra cosa que para dar la vida por ellas. Es por la gatera de lo inadvertido cotidiano, desde el hambre implacable de los soñadores, donde se asoma la voz del poema, la dignificación de la poesía intensificando la experiencia humana con la razón emancipadora de un recuerdo (p. 9).

El siguiente libro completo de poemas nuevos de Juan Carlos Mestre apareció en 2018 bajo el título *Museo de la clase obrera* (Sevilla, Calambur), un año después de haber sido galardonado con el Premio de las Letras de Castilla y León por toda su trayectoria poética y artística.

Este poemario ya no está incluido en los trabajos panorámicos sobre la trayectoria poética de Mestre que realizaron Ordóñez (2015) e Iravedra (2016) y su recepción por parte de la crítica ha sido mucho más discreta que en anteriores trabajos, de modo que las referencias sobre él aún son bastante escasas.

Díaz Margarit (2021, p. 308) interpreta este libro como una continuación de los dos anteriores, especialmente *La casa roja*, en lo relativo a su intención de denuncia de la injusticia social y a su estética visionaria: “Levanta una nueva ‘casa roja’, sabia y arrebatada, donde conviven la podredumbre humana y la grandeza”.

Gómez Toré (2019) había analizado *Museo de la clase obrera* a partir de su índice final, un experimento formal lúdico que daría sentido a todos los poemas del libro de un modo irónico que también se extiende desde numerosos pasajes concretos hasta el propio

título, que, además de constituir una ironía “especialmente dolorosa, al remitirnos a esa ‘clase obrera’ por lo general bastante ausente de la institución museística como tal”, muestra la intención del autor de mantener su recuerdo frente a “esa operación de borrado, de desmemoria colectiva en la que estamos inmersos” (p. 174).

Una vez más, a raíz de la publicación de *Museo de la clase obrera* Mestre pronuncia conferencias, concede entrevistas y publica artículos, que forman un gran caudal de información sobre las ideas poéticas del autor, dentro del cual se pueden rescatar algunas reflexiones interesantes para arrojar algo más de luz sobre los presupuestos estéticos y las intenciones que el autor declara haber seguido en esta su última obra completa en castellano hasta la fecha.

Dentro de la sección dedicada a Mestre en el número de la revista *HispanismeS* sobre textos, poéticas y lecturas críticas de la poesía española del siglo XX y XXI (Mestre, 2019), destaca la inclusión de uno de los poemas de *Museo de la clase obrera* y la utilización como manifiesto poético del texto que bajo el título “Elogio de la palabra” encabezaba el monográfico dedicado a nuestro autor por colección “Poética y poesía” de la Fundación March (Mestre, 2018).

Este extenso texto quizás sea la formulación definitiva de las ideas poéticas del autor, que quedarían por fin organizadas en una argumentación estructurada, pues casi todas sus reflexiones literarias anteriores habían ido surgiendo de forma deslavazada en entrevistas, conferencias e intervenciones públicas.

Mestre (2018) parte de un concepto ético de la poesía, concebida como “un lugar de acogida moral frente a la intemperie pragmática de la razón” (pp. 7-8), que estéticamente opera a través de lo imaginario para cuestionar los discursos racionales y forjar “un habla sin efigie que ejerce una tan radical como delicada resistencia a la servidumbre de las representaciones del yo” (p. 8). Pero, además de este lenguaje poético, existe otro, surgido de lo cotidiano:

Hay otra bullente forma de vida oculta bajo el desvalido lenguaje de la poesía, una más noble humildad enfrentada a la época regida por la escatología del dinero como valor único y la pornografía de la violencia como ideario estético, otro hilo con el que tejer los paños religiosamente laicos de una no por remota menos actual poética civil (p. 10).

Este impulso “civil” ha sido percibido, como se ha referido anteriormente, por varios críticos en los poemarios del autor a partir de *La casa roja*, algo que para Mestre (2018, p. 12) es consecuencia directa de la percepción de las penas de los otros y obliga a cuestionar esos discursos establecidos que generan dichos pesares:

Mi relación con la poesía es una disposición crítica ante la finalidad de los discursos de orden, la dominación, el sometimiento y la negación de las potencias del espíritu, la supremacía de los autoritarismos sobre la rebeldía del deseo y la imaginación, los más bellos por inarmónicos métodos de conocimiento.

Por este motivo, la poesía debe constituirse en “memoria compasiva” frente a la “apología del olvido” (pp. 20-21) y los poetas deben “volver a poner en pie las palabras, en pie la voluntad que sostiene a los sueños, en pie el diálogo siempre pendiente con el tiempo de la esperanza” (p. 22).

Las herramientas de esta tarea para Mestre han de ser las propias de la poesía:

Mestizaje, fugacidad, reaparición fulgurante, metáfora y metamorfosis de la alegoría en absurdidad, acaso lo más análogo a lo racional, una ascensión a lo oscuro, un descenso a la claridad donde solo la poesía da cuenta de lo que de otro modo sería indescifrable (p. 27).

Este ejercicio de liberación poética del lenguaje da entrada en el poema a una “asamblea de voces” que recuperan “la palabra de lo débil y exánime ante los ominosos actos de fuerza” (p. 30) y tratan de convertirse en “una interminable desobediencia ante la adaptación hegemónica” (p. 34).

Todo el extenso alegato poético de Mestre finaliza con un pensamiento que resume de un modo muy elocuente su concepto de poesía.

Pienso en la catarsis consoladora de cuanto significa la interpretación de un sueño y en la aldea moral de los que ya solo viven en el aire, pienso en la vergüenza histórica de los crímenes civiles, en la repugnante abyección de los totalitarismos, y pienso también en la criminalidad económica, pienso en los que están solos y en los que a pesar de débiles aún sostienen con fuerza la idea, hecha con palabras, de que algún día las estrellas serán para quien las trabaja (p. 37).

La alusión final al célebre verso “las estrellas para quien las trabaja”, el último del poema “El poeta” en *La casa roja* y que ha servido también de título para el espectáculo poético, musical y visual que el autor ha llevado a numerosos escenarios desde 2014 junto al músico Cuco Pérez, cierra el texto de reflexión de Mestre y da cuenta de esa utópica voluntad de Mestre de que la poesía sea herramienta para un futuro alternativo a la que ya se ha hecho referencia.

Sin embargo, el motivo de haber citado ese último párrafo de la reflexión de Mestre no es esa tendencia utópica, sino la forma que adopta el poeta para introducir esas últimas conclusiones del texto. Así, esta reformulación de la consigna de los revolucionarios mexicanos de principios del siglo XX remitiría a un tono irónico y humorístico que, a pesar de no ser mencionado explícitamente por el autor en su poética, ha sido detectado por diversos críticos y será el objeto de estudio de este trabajo.

2.2. Sobre el humor y la ironía en la literatura

Para estudiar la presencia de lo humorístico en una obra determinada, en la trayectoria de un autor, o en un periodo concreto de la historia literaria, conviene establecer en primer lugar un marco teórico que permita deslindar diversos conceptos dentro de este campo terminológico tan amplio.

En primer lugar, habría que definir “humor”, pues es una palabra que históricamente se ha asociado a realidades muy diferentes. Según la versión 23.6 del *Diccionario de la Real Academia Española*, a este término le corresponden siete acepciones distintas, la quinta de las cuales remite a “humorismo” como modo de presentar la realidad, que sería la que mejor se correspondería con el planteamiento de este trabajo, al definirse como el “Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”.

Entendido así, el humor (o humorismo) sería una forma de contemplar la realidad y reflejarla, literariamente en el caso que nos ocupa.

Son muchos los trabajos que desde todo tipo de disciplinas han intentado profundizar en esta perspectiva humorística de acercamiento a la realidad, por lo que es necesario centrarse en algunos que ofrezcan una panorámica general de los distintos enfoques académicos existentes antes de adentrarse en cualquier estudio concreto.

En este sentido, puede resultar útil el monográfico que la revista *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* dedica a este tema en su número 7 (2002), en el que se recoge una colección de textos originales de autores de todas las épocas junto a algunos estudios contemporáneos.

Dentro de los primeros, se pueden encontrar ensayos sobre el tema como el de Jean Paul Richter (2002 [1884]), el de Casares (1961) o el de Pirandello (1968), que, unidos al trabajo de Bergson (1986 [1899]), constituirían la base clásica de los acercamientos teóricos modernos a la risa y lo cómico.

Por su parte, Llera (2003) realiza un panorama diacrónico e interdisciplinar que agrupa las teorías más representativas sobre el humor según el centro de atención que las diferentes disciplinas tienen en cuenta en cada caso. La conclusión de esta visión general es que el concepto de “humor” es muy amplio y difuso, pues a él se han acercado desde la Antigüedad numerosos autores desde puntos de vista muy diferentes, por lo que “En la medida en que estamos frente a un concepto complejo, se impone el estudio interdisciplinar, la perspectiva integradora”.

Además de todas estas consideraciones teóricas generales, en el mencionado número monográfico de la revista *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* se recogen artículos contemporáneos que tratan sobre diferentes temas, algunos específicamente referidos a un autor o una época, y otros de alcance más general, como el de Aladro Vico (2002), que incide en el valor cognitivo del humor.

Respecto a la ironía, es de referencia obligada el trabajo de Wayne Booth (1986), que intenta explicar desde los principios de la Crítica literaria y la Retórica “cómo conseguimos compartir ironías y por qué frecuentemente no lo hacemos” (p. 13), por lo que es una herramienta de gran utilidad para caracterizar y profundizar en el estudio de cualquier texto literario con carga irónica.

En cuanto al humor (humorismo), Núñez Ramos (1984) plantea la posibilidad de explicar sus mecanismos y efectos desde el punto de vista semiótico. En primer lugar, el humor se define como “una actitud peculiar ante las cosas que se manifiesta mediante una ruptura del orden esperable de acontecimientos” (Núñez Ramos, 1984, p. 270). Este procedimiento se articula, según Núñez Ramos, en cuatro funciones: 1) función de introducción, para presentar al receptor el orden normal de acontecimientos; 2) función de armado, en la que se presenta un estímulo o un pretexto para la ruptura de ese orden normal; 3) función de disyunción, donde se produce la ruptura, la incoherencia o el error en el orden

normal; y 4) función de restauración, en la que ciertos índices señalan al receptor el nuevo orden posible que permitiría reinterpretar la disyunción y corregirla.

Desde este mismo punto de vista semiótico, Ruiz Gurillo (2012) revisa la denominada Teoría General del Humor Verbal propuesta por Attardo y Raskin (1991) e intenta superar algunas limitaciones de este planteamiento pragmático que se habían ido señalando.

También son numerosos los trabajos que tratan de explicar el humor desde un punto de vista exclusivamente lingüístico, como el clásico de Beinhauer (1973), el más reciente de Bruyne (2009) o el de Sanz Tordesillas (2018).

En cualquier caso, para intentar delimitar con precisión los diferentes términos que van a emplearse en el análisis de las obras objeto de estudio conviene fijar un marco conceptual lo más concreto posible.

Para ello, la terminología del humor que ofrece Martín Casamitjana (1996) puede resultar de gran utilidad, pues está desarrollada como introducción a un trabajo sobre un tema muy similar al que nos ocupa; en su caso, al estudio de los recursos humorísticos en la poesía española de vanguardia.

2.2.1. Terminología del humor

En primer lugar, habría que enmarcar el humor dentro de la categoría estética de la comicidad, entendida como la “consecuencia del espectáculo de lo ridículo, deforme, erróneo o incongruente, que [...] suscita en el espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa” (Martín Casamitjana, 1996, p. 24). De este modo, lo cómico quedará definido por su efecto, independientemente de las diferentes teorías que han intentado explicar las causas y las consecuencias individuales y sociales de la risa.

Como forma concreta de la comicidad, el humorismo no solamente busca la risa, sino que incluye también elementos serios, puesto que se define como una forma de superar lo trágico a través de la sonrisa. En este sentido, lo que define el humorismo sería la perspectiva que para contemplar la realidad adopta quien lo ejerce, un punto de vista en el que, en lugar de la superioridad implícita en la visión cómica, prima “la visión amable y solidaria de las debilidades humanas, la aceptación, en suma, de todas aquellas imperfecciones que hacen al hombre ridículo o infeliz, y a las que el humorista sabe dar la vuelta.” (Martín Casamitjana, 1996, p. 30).

En el polo opuesto de la risa se situaría la sátira, que contempla la realidad con la intención de censurar determinados comportamientos o características considerados sancionables socialmente. Para ello usa la risa como elemento didáctico y moralizador con el fin de denunciar algún vicio o defecto. Si esta denuncia se realiza con un tono especialmente mordaz, cruel o hiriente se habla de sarcasmo.

Recursos satíricos pueden ser la parodia y la caricatura. La parodia realiza mediante la risa una censura social, a través de la degradación del valor social de lo parodiado, que pasa de ser algo solemne y serio a convertirse en una imitación burlesca. La caricatura también puede servir como herramienta para la sátira si exagera en tono de censura algunos rasgos interpretados como defectos o vicios.

Además del humorismo y la sátira, dentro de lo cómico se puede distinguir la categoría estética de lo grotesco, que uniría el sentimiento de superioridad de quien se ríe sobre el objeto risible propio de la comicidad con elementos ridículos, deformados y extravagantes, de forma que se produce un efecto horror-risa y una sensación de desconcierto.

En una línea similar a lo grotesco, lo absurdo causa perplejidad, al presentar situaciones carentes de sentido, recurso utilizado en la literatura contemporánea para revelar ciertas condiciones de alienación del hombre en la sociedad actual. Aunque el absurdo no pertenecería propiamente a la escena de lo cómico, pues no pretende provocar la risa, el público general en ocasiones recibe la obra como tal cuando no percibe la intención de denuncia del autor, como detecta Kofler (1972).

Del mismo terreno del que brotan lo grotesco y lo absurdo surge el humor negro, que se define como un estallido de risa donde la respuesta normal debería haber sido la empatía y la conmiseración. En realidad, lo que opera es un cuestionamiento de los valores sociales dominantes.

Dejando a un lado estos tipos de comicidad problemática, la ironía sería el último gran modo de acercarse al fenómeno de la risa. Ironía en su significado más restringido se refiere a la figura retórica que consiste en crear ingeniosamente una contradicción ficticia entre la literalidad de lo que se dice y lo que realmente se pretende dar a entender. Sin embargo, la ironía también se ha interpretado desde un punto de vista trascendente, como hace por ejemplo Bergson, al considerarla un modo de oponer lo real y lo ideal en el que se enuncia lo que debiera ser, frente al conocimiento que tenemos de lo que es.

Para terminar esta delimitación terminológica sobre el humor, el chiste sería la modalidad más popular de lo cómico, que consistiría en una operación del ingenio que alude

a una realidad que presenta un sentido doble, en la cual se produce un fenómeno de desconcierto inicial y esclarecimiento cómico. Para Freud, el chiste —ya sea lingüístico o intelectual, inocente o tendencioso— tendría la función de superar las inhibiciones mentales, con el placer que supone evitar el desgaste psíquico de estas represiones.

De este modo, Martín Casamitjana (1996) logra clarificar los conceptos de comicidad, humorismo, sátira, sarcasmo, parodia, caricatura, lo grotesco, humor negro, ironía y chiste, que en numerosas ocasiones se entremezclan y se confunden, debido a que todos ellos se mueven dentro de un contexto lúdico a una hilaridad más o menos intensa y a que se basan en una situación inicial de incongruencia o discordancia. En la comicidad, esa inadecuación se produce entre el hecho cómico y la norma social; en la ironía, entre lo que se dice y lo que se da a entender; en el humorismo, entre la apariencia risible del hecho y la seriedad del sentimiento que este oculta; en la sátira, entre la dureza de la crítica y lo hilarante de la forma que adopta; en el chiste, entre los diferentes sentidos posibles que se entrecruzan en la situación en cuestión.

Esta terminología será la que se emplee por regla general en el apartado del trabajo dedicado al análisis concreto de textos de Juan Carlos Mestre.

2.2.2. Funciones del humor en la literatura

La segunda tarea necesaria para abordar el estudio de los mecanismos del humor o la ironía en una obra literaria ha de ser precisar sus funciones generales y el papel que lo humorístico puede tener en la literatura.

Antes de referirse a lo específicamente literario, se puede observar el humor desde una perspectiva más amplia, pues existe una abundante bibliografía sobre sus funciones psicológicas y sociales, acerca de las que Ziv (2010) y Martin y Ford (2018) trazan sendos panoramas generales.

Ziv se centra tanto en funciones individuales como sociales. Dentro de las primeras destaca fundamentalmente cómo el humor puede servir al individuo para integrarse en un grupo determinado. Por otro lado, las funciones sociales del humor⁶ irían desde la superación del miedo o la tensión grupal a través de la risa hasta el fortalecimiento de la cohesión social mediante la creación de lazos más fuertes entre los individuos, pasando por la capacidad del

⁶ Ziv (2010, p. 15) resume estas funciones en los siguientes términos: “formation of atmosphere, lessening of tension and narrowing of conflicts, cohesion, hierarchy, and the maintenance of norms”.

humor de hacer aflorar la estructura jerárquica colectiva, ya sea para ponerla en cuestión, ya sea para reforzarla. Socialmente, el humor también contribuye al mantenimiento de las normas, pues el grupo puede sancionar mediante la risa a quien incumpla alguna de sus reglas básicas de funcionamiento.

En la misma línea que Ziv, Martin y Ford (2018) analizan las funciones del humor desde un punto de vista psicológico, según el cual, además de su esencial valor lúdico y placentero, podría tener efectos en tres grandes campos: en el bienestar personal emocional, en la liberación de la tensión y la superación de las adversidades, y en los procesos grupales y sociales. Estos últimos pueden ser positivos o negativos, pues el humor socialmente puede funcionar como elemento “lubricante” o “abrasivo”, en función de la intención de quien haga uso de él⁷.

Al tratar de situar el foco concretamente en las funciones que pueden tener en la literatura las diferentes variedades de humor definidas en el apartado anterior, inmediatamente surge un problema: los límites y las características tanto de lo literario como de lo humorístico han variado cultural e históricamente, por lo que se hace necesario partir de una perspectiva diacrónica en torno al asunto.

En este sentido, Chico Rico (2009) resume las reflexiones sobre la risa y el humor de la Poética y la Retórica clásica y clasicista. Romero Velasco (2021, pp. 109-166) analiza las diferentes visiones sobre lo humorístico en relación con lo literario a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Por su parte, Llera (2001) se acerca a algunas de las reflexiones acerca del humor en la literatura que diferentes autores españoles han realizado en el siglo XX. Por último, Romero Reche (2005) ofrece una amplia visión del significado del humor en la sociedad posmoderna.

La suma de todas estas concepciones sobre el papel del humor en la literatura recoge las diferentes funciones que lo humorístico puede adoptar dentro de un texto literario.

En primer lugar, las poéticas clásicas y clasicistas concedieron a lo cómico un valor ético y moralizador, función que coincide con las apreciaciones de Ziv (2010) acerca del papel social del humor en el refuerzo de las normas sociales a través de la sanción que supone la risa hacia quien las quebranta. No obstante, la visión clásica del humor también reconocía su valor estético y placentero, una de las funciones psicológicas que Martin y Ford (2018) le

⁷ Martin y Ford (2018, p. 30): “If one’s goal is to strengthen relationships, smooth over conflicts, and build cohesiveness, humor can be useful for those purposes. On the other hand, if one’s goal is to ostracize, humiliate, or manipulate someone, or to build up one’s own status at the expense of others, humor can be useful for those purposes as well.”

asignan. Además, dentro de la Retórica se concebía al humor como un potente recurso persuasivo, capaz tanto de restar seriedad a los argumentos de la parte contraria como de captar la benevolencia del auditorio mediante la representación humildemente irónica del emisor del discurso.

Con el auge del racionalismo, el humor pasa a formar parte de la preocupación general por el lenguaje y el pensamiento, y se trata como un rasgo del discurso, del que lo más relevante son sus implicaciones sociales, filosóficas y cognitivas.

El humor adquiere en ocasiones un significado político, como ocurre con la aparición de la caricatura y la sátira como géneros modernos concebidos como herramienta para poner en cuestión las jerarquías sociales establecidas, una de las funciones sociales del humor que consideraba Ziv (2010).

El pensamiento romántico y posteriormente el existencialista conceden a la ironía un significado filosófico, pues entienden el humor irónico como una actitud de escepticismo hacia la realidad y hacia la capacidad de las propias obras literarias de comprender el mundo. Así considerado, el humor se convierte en una herramienta de reflexión filosófica y en un modo de conocimiento.

Las vanguardias de principios del siglo XX plantean la posibilidad de entender y utilizar el humor en la literatura como un simple juego, como un instrumento lúdico, aunque son innumerables las teorías que a lo largo del siglo pasado recuperan y amplían algunos de los planteamientos de épocas anteriores.

En las sociedades posmodernas el humor y la ironía están omnipresentes, incluso en géneros y contextos considerados serios, pues se les ha atribuido un papel fundamental en la cohesión social, que sería aliviar en cierto modo la angustia general causada por el derrumbe de todos los grandes relatos colectivos.

En este sentido, el papel del humor como herramienta psicológica para el bienestar emocional, la liberación de tensiones y el afianzamiento grupal al que se refieren Martin y Ford (2018), frente a la sensación generalizada de vacío, adquiere un sentido más amplio y profundo y se convierte en una característica definitoria de las sociedades posmodernas, como ha señalado, entre otros, Lipovetsky (1986)⁸.

⁸ “La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística” (Lipovetsky, 1986, p. 137).

2.2.3. El humor en la poesía española contemporánea

Una vez establecidas someramente las funciones que a lo largo de la historia ha tenido el humor en la literatura⁹, sería el momento de centrar el foco en el género concreto al que se adscribe el objeto de estudio del trabajo, la poesía lírica.

Para ello, puede resultar de utilidad la visión general que López Cruces (2003) ofrece sobre los vínculos entre humor y poesía en la introducción a su antología sobre la risa en la literatura española.

Más recientemente, y referido exclusivamente al género lírico, el trabajo de Leuci (2016) parte de una amplia bibliografía y de un marco teórico multidisciplinar como el aquí esbozado anteriormente para dibujar la trayectoria de lo humorístico en la poesía española desde la Edad Media hasta autores actuales.

En cuanto a la poesía española más reciente, López Cruces (2003, p. 28) refiere que “Un uso crítico de la ironía y el humor, una huida de todo énfasis y patetismo, de toda excesiva vibración sentimental, puede observarse en poetas de las últimas promociones”.

Ballart (1994, p. 387) ya había detectado esta tendencia e incluso había ido más allá, pues consideraba que los poetas modernos necesitan inevitablemente manejar una cierta dosis de ironía en sus escritos para evitar caer en el envaramiento y la sobreactuación: “En última instancia, pues, la ironía es la herramienta de que el poeta dispone para dotar a sus versos de un acento interpersonal que los ampare del histrionismo, la falsa impostación y el engolamiento retórico”.

También en esta dirección, Torre Serrano (2002, p. 135) considera que la ironía es un indicio de calidad en la poesía contemporánea, ya que “En el trasfondo irónico de la expresión poética no hemos de ver un elemento de complicación, sino de claridad y belleza, y un antídoto, sí, contra el solipsismo”.

Dentro de las diversas corrientes en que la crítica trata de organizar el complejo panorama de la lírica española reciente, algunas han empleado recursos humorísticos con mayor profusión, como estudia Frau (2002) con relación a la poesía social. Según este análisis, el humor tendría fundamentalmente cuatro funciones para los poetas de orientación social: 1) permitir la confrontación con los poderosos a través de la sátira, la parodia o la caricatura; 2) crear empatía hacia el débil con una mirada tierna y compasiva; 3)

⁹ Esta misma perspectiva diacrónica es la que inspira los trabajos de Bremmer y Roodenburg (1999) y de Schoentjes (2003), a los que se puede acudir para un panorama más detallado de la evolución de las funciones del humor en la literatura a lo largo de los siglos.

proporcionar al poeta una válvula de escape ante el desencanto y la impotencia mediante situaciones o figuras absurdas o grotescas; y 4) permitir acercarse al lector aligerando la seriedad de que suele estar cargado el mensaje sociopolítico.

Leuci (2022, p. 188) se acerca a los distintos usos del humor que hacen poetas españoles de las últimas décadas, un panorama que se muestra diverso y complejo, pero en el que se puede percibir algunos rasgos comunes:

Del juego a la burla, del humor negro a la sonrisa benevolente, los poetas acechan los dobleces de la vida y de la literatura y se entrometen por los pliegues más recónditos a través de la risa y el humor, con el lector como copartícipe de esa mirada a contrapelo, que busca los huecos por donde cuestionar y revertir los preceptos, lo establecido, los puntos fijos.

Esta tendencia a poner en cuestión los discursos establecidos y la importancia del lector como cocreador del mensaje artístico ya han sido señaladas como características definitorias de la poesía posmoderna por, entre otros, Álvarez Ramos (2011)¹⁰ o Candón Ríos (2015), pero Leuci (2022) las pone en relación con la perspectiva humorística sobre la que se está tratando.

Ante el reto de explicar ese papel del lector en la construcción del sentido poético, Rodríguez y Bagué (2012) recurren a un enfoque semiótico-pragmático en su trabajo sobre el papel de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea. Como conclusiones de su estudio, afirman que la ironía y el humor serían dos de los mecanismos que emplean los poetas actuales para, por un lado, distanciarse emotivamente del lector (“La ironía y el humor [...] canalizan las efusiones sentimentales, rebajan las afirmaciones teñidas de excesivo lirismo y evitan la altisonancia retórica”, p. 435) y, por otro, buscar su complicidad (“también pretenden conseguir la adhesión del lector, hablarle en un tono de voz confidencial e intercambiar con él ideas y convicciones”, p. 436).

El mecanismo de la ironía se basaría en la negación a lo largo del poema de las expectativas iniciales del lector fijadas por el título, por el género o por el planteamiento inicial del texto. El humor realizaría una operación semejante, pero basada en la sustitución de un marco por otro, forzada por unos versos finales que obligarían al lector a reinterpretar

¹⁰ “El poema se concibe como un cúmulo de indeterminaciones que el lector debe actualizar y debe estructurar para alcanzar, de ese modo, el significado del mismo; el poema, pues, se nos presenta como una estructura que puede manifestarse de diferentes formas. Así el significado nunca es un ente cerrado y establecido, sino que la maleabilidad adscrita al poema conlleva la pluralidad semántica del mismo” (Álvarez Ramos, 2011, p. 28).

todo lo anterior. En ambos casos ocurriría el fenómeno que ya mencionaba Fernández Sánchez (1988, p. 228) al referirse a la literatura y al humor en general: “Lo humorístico remite pues a la concreta posición del narrador respecto de lo narrado y, en último término, a la postura del autor respecto de su obra y del mundo”.

Por este motivo, aproximarse a la obra de un autor desde el punto de vista del humor y la ironía puede resultar particularmente fértil a la hora de comprender con mayor profundidad su cosmovisión y su poética.

En este sentido, Beltrán Almería (2002, p. 146) señala cómo, desde un punto de vista estético, “podemos encontrar en la poesía moderna tantos tipos de presencia de la risa como formas de risa posible”, cada una de las cuales tiene además implicaciones sociales y literarias.

3. Humor e ironía en poemarios recientes de Juan Carlos Mestre

3.1. *La casa roja* (2008)

En primer lugar, antes de asomarnos al contenido de este libro de Juan Carlos Mestre, conviene describir someramente su disposición externa, por lo que esta pudiera tener de relevante a la hora de comprender el poemario como conjunto.

El libro consta de 95 poemas encabezados por un verso perteneciente al poema “Salut au monde!”, de *Hojas de hierba*: “¿Qué oyes, Walt Whitman?”¹¹.

Dentro del cuerpo del libro también se incluyen dos citas que se intercalan entre los poemas decimocuarto y decimoquinto, y entre el decimoctavo y el decimonoveno.

La primera corresponde a la novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, de Hölderlin (2016, p. 166): “Tomaré todas las formas, todos los lenguajes de la vida, solo por verte de nuevo”. La segunda es un fragmento de una carta de Gramsci (2018): “Carlos Marx no es para nosotros ni el infante que gime en la cuna ni el barbudo terror de los sacristanes”.

Siguiendo la terminología propuesta por Genette (1989, p. 10), estos fragmentos de otros autores podrían definirse como ejemplos de intertextualidad en forma de cita.

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa).

El valor de estas citas es fundamental para comprender el sentido general del libro, pues el verso de Whitman remite a la apertura de la mirada poética a todo lo humano y a la aspiración ética democrática que propugnaba el poeta norteamericano; el fragmento de

¹¹ El poema al que pertenece este verso puede leerse en Whitman (2006, pp. 326-327). Esta cita inicial cobra especial significación si se lee a la luz de lo que Mestre (2019, p. 20) afirma respecto al autor norteamericano en una de sus declaraciones de principios poéticos:

Creo en la contingencia libertadora de la poesía, en su capacidad transformativa de la conciencia de las sociedades, en ese algo que su indeterminado benéfico implica al hablante en el proyecto sin propósito de la repoblación espiritual del mundo. Creo en esa socialización de la felicidad, en la verdad giratoria de cuanto hay de amor bajo los párpados vivientes de San Juan de la Cruz y en la anciana desnudez de Whitman, creo en su argumentación abstracta y en el ininteligible recado de las fugaces sobre la noche terrena.

Hölderlin alude a la capacidad de la poesía de adueñarse de todos los lenguajes del mundo; y las palabras del pensador italiano remiten a “la laboriosa, secular, búsqueda que realiza la humanidad por conseguir conciencia de su ser y su cambio” (Gramsci, 2018, p. 136), de la que Marx habría sido uno de sus impulsores.

Dentro de este marco es en el que se van a situar todos los elementos humorísticos e irónicos que surgen en los poemas de *La casa roja*, como ya detectó García Jambrina (2008) en una de las primeras reseñas sobre el libro de Mestre:

Su poesía tiene, por supuesto, mucho de canto y de himno, pero también de denuncia y de crítica del mundo contemporáneo; de hecho, en sus últimos libros, el autor ha logrado hacer compatibles el irracionalismo y la expresión alucinada con el compromiso ético [...]. En *La casa roja*, este aspecto cobra una mayor eficacia gracias al empleo de la parodia y la ironía, con todo su poder desacralizador y desmitificador de los lenguajes del poder.

3.1.1. Parodia de discursos académicos, bíblicos y literarios

Si se acude a los textos que conforman la obra para contrastar con ellos estas apreciaciones críticas generales que se acaban de consignar, es posible hallar poemas que desde la misma formulación de su título presentan ese carácter paródico que de algún modo trata de deslegitimar modelos y prácticas discursivas asociadas al poder.

El poema “Asamblea” (p. 51), que aparece justo a continuación de la cita de Gramsci que remite a toda una trayectoria de pensadores y artistas comprometidos ética y políticamente, toma la forma de la intervención de un orador en una asamblea de trabajadores de la madera (“Queridos compañeros carpinteros y ebanistas”) en nombre de “los metafísicos” para formular una petición (“Acuérdense de nosotros cuando canten *La Internacional*”).

Tras la imitación burlesca de los usos asamblearios habituales se esconde una reflexión sobre la situación de la poesía actual, en la que la literatura comprometida socialmente apenas tiene cabida, ni en su tendencia estéticamente más apegada a lo cotidiano (“mis viejos camaradas amigos de los árboles”) ni en su vertiente más irracional o imaginativa, a la que Mestre se adscribe (“También para nosotros la situación se ha vuelto insostenible, / los afiliados se niegan a seguir pagando cuotas”).

El panorama es tan desolador que se declara en el poema que “A partir de este momento la lírica no existe / con el permiso de ustedes la poesía / ha decidido dar por terminadas sus funciones este invierno”, pero al menos se pide a la peculiar asamblea de autores con preocupación social que se tenga en cuenta dentro de ella a los poetas que, como Mestre, emplean esa estética más “metafísica”. De este modo, la parodia burlesca de los modos solemnes que se emplean en ocasiones en las reuniones políticas o literarias remite a una reflexión seria sobre la situación de la poesía española actual.

Este sería también el caso de “Alocución en la academia de los botones chapados” (pp. 52-53), que en forma de poema en prosa replica sumariamente la estructura de una comunicación oral erudita, con un apóstrofe (“Sastres y compatriotas”), una alusión apócrifa inicial (“Ya lo dijo el marxismo: lo más parecido a lo igual es casi siempre lo mismo”), un agradecimiento final (“Gracias os doy a todos, fantasmas en general”) y una extensa cita literal de fragmentos de *El capital* de Marx (libro primero, sección primera, capítulo I).

Tanto el título del poema como su forma paródica y las referencias intertextuales que incluye apuntan en una misma dirección, la desacralización de la obra de Marx, interpretación que se ve reforzada por el hecho de que este poema es el segundo que aparece después de la cita de Gramsci referida anteriormente.

En este sentido, para Mestre la elucubración academicista sobre las ideas de Marx sería otra forma más de discurso opresor, representado en el hecho de que, si no se trasciende la mera interpretación literal y materialista de las ideas de Marx, al final se acaba reproduciendo la triste situación social en la que “no pocos hombres importan más si están embutidos en una chaqueta con galones que fuera de la misma”.

Este tipo de práctica es lo que Genette (1989, p. 27) denomina “parodia mínima”, que consiste en “la parodia más elegante, por ser la más económica [...], una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad”.

Así, en este poema el título, la forma del texto y el modo en que se emplea la cita de la obra de Marx tendrían un sentido paródico que trataría de desmitificar las interpretaciones academicistas del marxismo en la misma línea de las palabras de Gramsci que se reproducen un par de páginas antes.

Una intención muy similar respecto al academicismo se puede percibir en el poema siguiente, titulado “Pequeña conferencia” (pp. 54-55). En él se parodia este género desde la alocución inicial “Señoras y señores” hasta la autorreferencia metadiscursiva final: “Otros damos pequeñas conferencias / en el club de Alcohólicos Anónimos”.

El contenido del poema, a pesar de su apariencia de imitación burlesca de las conferencias académicas y de su tono humorístico general, es un completo análisis de la evolución histórica de la poesía y de su situación en el presente.

En el mundo actual, en el que “Acabada la guerra fría comenzó la guerra ardiente”, existe una confusión generalizada. Esta situación ha causado que, “Metidos en el mismo saco crucigramas con necrológicas, / poco se ha reparado en la importancia de la poesía”, dentro de la cual “la mayoría absoluta la tienen los charlautores”.

Con este elocuente término, que podría calificarse de “neologismo jocos”, como denomina Ridruejo (2020) a este tipo de creaciones léxicas¹², Mestre introduce una sutil crítica a la poesía excesivamente conversacional en boga actualmente, que se concreta unos versos después con el diagnóstico de la situación de la literatura presente muy poco halagüeño para el tipo de poesía que practica Mestre: “Las musas de los cotidianos reemplazaron a los subjetivos, / la crítica les dio el relevo y precintaron los alambiques”. Ante esto, algunos poetas “camaleones” han tratado de mantenerse “como guías turísticos entre pinturas de caballete / vendiendo algún souvenir a la cátedra de los sentimentales”, mientras que otros, como el particular conferenciante de estos versos, siguen abrazados a la ebriedad poética y tratan de transmitirla a otros “Alcohólicos Anónimos” de lo lírico.

También la práctica de la parodia burlesca se extiende al lenguaje administrativo, como ocurre en “Informe sobre el orden público” (p. 109), en el que, a pesar del título aparentemente relativo a un documento oficial, lo que puede encontrar el lector es una enumeración caótica sin signos de puntuación de situaciones cotidianas contempladas con una visión irracional deudora de las vanguardias históricas: “Cada cuarto de hora alguien compra una peluca de pájaro / Cada cuarto de hora las vendedoras de lotería reescriben una vida con letras mayúsculas”.

En “Security Exchange Commission” (pp. 69-70) lo que resulta debilitado a través del uso de la palabra poética son algunos axiomas del sistema económico que impera globalmente en la actualidad, como ya sugiere el título del poema.

Las alusiones a la cotidianidad del mundo capitalista actual (“definitivamente las bondades del capitalismo podrían ser anotadas en una lista pequeña, junto a los recados y las cosas pendientes, ir al dentista y reponer los copos de muesli”) dan paso a una censura directa

¹² “Los neologismos jocosos son la muestra de que el humor que se produce por la superposición y enfrentamiento de guiones o marcos no solo se presenta en la oración, sino también en la formación de palabras. Esa superposición de categorías procedentes de marcos conceptuales diferentes da como resultado esa condensación a la que ya aludía Freud y presenta cierto paralelismo con la metáfora” (Ridruejo, 2020, pp. 1172-1173).

a la inmoralidad de la conducta de muchos financieros y de los órganos regulatorios como el que da título al poema (“queda pendiente la pirámide del Banker Trust, la recompensa, el mequetrefe de Michael Milken”¹³). Sin embargo, esta no es la única lectura del poema, pues, como habitualmente hace Juan Carlos Mestre, la desterritorialización de un discurso lleva sus términos a otro terreno, en este caso a la reflexión metapoética.

Así, se puede leer en este poema lo siguiente:

iré al correo, al incordio de los certificados. de regreso no pienso hacer nada, escribir me quita el poco entusiasmo que me queda por lo concreto. [...] hoy tampoco he logrado nada, es incomprensible que mi joven inteligencia dé para tan poco. excesivas preposiciones las de tu poeta favorito. hermoso, sí, pero un caballo que se desangra entre las rocas por pura tontería. [...] he metido lo incomprensible en un banco, he metido los ojos en el asco donde el estilo compensa el anonimato.

En esta situación la poesía está asfixiada por la cotidianeidad materialista (el correo, los certificados) y el poeta no logra dar con las palabras y siente la tentación de renunciar a buscar más allá de lo comprensible y limitarse al mero ejercicio de estilo. Sin embargo, tras la indignación por los desmanes financieros de los grandes banqueros, es el momento de dar la vuelta a ese lenguaje del mundo financiero y de la poesía vacía, “es el momento de pasarle la página al martes, de ponerle doble llave al premio de las retóricas. sacas la basura que se llama basura, gratinas el pesimismo”.

Otro tipo de lenguaje que en *La casa roja* se ve trastocado es el jurídico. En el poema “C.3.3” (pp. 126-127) se reproducen fragmentos literales de los juicios celebrados contra Oscar Wilde. El célebre autor irlandés publicó en 1898 su obra *La balada de la cárcel de Reading* bajo el peculiar seudónimo que da título al poema. Estos caracteres hacen referencia al bloque C, piso 3 y celda 3 que ocupaba Wilde en la mencionada prisión.

El texto de los procesos recoge declaraciones del acusado y de numerosos testigos, que en el poema de Mestre se mezcla y se entrecruzan para crear un diálogo en el que se filtra el peculiar ingenio de Oscar Wilde en varias respuestas: “Insistió: ¿Le dio una cena

¹³ Sobre Michael Milken, Hurduzeu y Popescu (2015, p. 1269) han escrito lo siguiente:

More attention raised the securities investigation of Drexel Burnham Lambert and Michael Milken (the controversial financial innovator also known as “The Junk Bond King” who made millions of dollars for himself and his Wall Street firm by specializing in bonds issued by “fallen angels”) resulted in a settlement of \$650 million by Drexel Burnham and the indictment of Milken. The Wall Street history witnessed its largest bankruptcy in February 1990 when Drexel Burnham, built mostly with high yield bonds, collapsed.

excelente? / Nunca he hecho yo otra cosa, yo siempre lo hago todo excelentemente” o “— ¿Niega que las sábanas estuvieran manchadas? —Yo no examino la ropa blanca cuando me levanto, no soy una mucama”. El poema termina con las palabras que, según la transcripción del juicio, pronunció Wilde tras la sentencia del tribunal a dos años de trabajos forzados: “— ¿Y yo? ¿No puedo decir nada, Su Señoría?”.

La formación de este particular puzzle intertextual está cargada de ironía, pues une sin solución de continuidad diferentes intervenciones de distintas personas en los juicios, que son convertidas en versos gracias a la voluntad del poeta de asumir en el poema la figura del escritor irlandés y confrontarla con todas las voces que lo persiguieron y lo censuraron.

No obstante, la parodia de discursos de poder que no han de tener cabida en la “casa roja” de la poesía que se desarrolla con mayor profusión es la relacionada con lo religioso.

Poemas como “Salmo de los bienaventurados” (pp. 23-25), “La confesión” (p. 60), “Epístola a los dálmatas” (p. 61) o “La pasión” (p. 99) remedan distintos géneros bíblicos o piadosos para proponer a través de un lenguaje irracional una alternativa ética al uso que se ha hecho de ellos desde las esferas de poder eclesiástico.

El primero de estos poemas remite al pasaje del Nuevo Testamento conocido como “Sermón de la montaña” (Mateo, 5, 1-12) y al género bíblico del “salmo” para parodiarlos de forma humorística, entendiendo por “humorismo” esa visión lúdica que, como planteaba Martín Casamitjana (1996, p. 30), implica “la visión amable y solidaria de las debilidades humanas, la aceptación, en suma, de todas aquellas imperfecciones que hacen al hombre ridículo o infeliz, y a las que el humorista sabe dar la vuelta”. También Genette (1989, p. 43) considera la posibilidad de que la transformación paródica de un texto pueda tener un régimen humorístico entre lo lúdico y lo serio.

Así, las bienaventuranzas del poema de Mestre serían un juego intertextual con el pasaje bíblico pero servirían como una declaración seria de principios éticos a favor del hombre humilde (“el de la voz menuda al que le falta un diente, el hombre sin pretexto que tuvo un asno, una boina, un chivo”), del hombre que resiste pacíficamente (“el que ante el argumento de la pólvora tuerce su hocico de linterna y habla alto”) o de quien supone una esperanza en tiempos turbulentos (“el que apoyado en su bastón está toda la noche ahí y es piedra de la luz, piedra de la edad”).

El poema “La confesión” subvierte algunos elementos de la fórmula textual del sacramento católico para hacer una enérgica declaración social: “Padre, sé que he prometido enmendarme, pero confieso que los ricos me siguen poniendo furioso y mi opinión sobre la timocracia es irrefutable a todas luces”.

Además del neologismo jocoso “timocracia”, las comparaciones que se introducen en la parodia de este examen de conciencia (“Mi aprecio por los apellidos de buena familia es semejante al interés que demuestro por un hueso de aceituna”, “Mi respeto por los títulos heráldicos es comparable al que siento por una boñiga del caballo de Troya”) apuntan a una intención satírica que entroncaría con el tipo de parodia que Genette (1989, p. 104) definió con el término francés “charge”: “la ‘charge’ es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla”. Esta cierta agresividad satírica es la que predomina en el cierre del poema, parodia de la imposición de la penitencia: “Usted dirá si esto se puede arreglar con un par de alibabás y cuarenta jaculatorias”.

Por último, la “Epístola a los dálmatas” recupera fórmulas habituales en este tipo de textos bíblicos (“Hermanos os aseguro que el evangelio predicado por mí no es un producto humano”) para introducir un torrente de imágenes irracionales de clara filiación surrealista a través del que irónicamente lo que se pretende transmitir es que en la sociedad presente el tedio cotidiano reprime la imaginación (“Las cabezas cortadas a patrón ajustan las correas de la silla eléctrica”) y ya apenas queda espacio para la vida psíquica interior (“En los balnearios de Normandía la secta del bismuto ha envenenado a Breton”) o para la utopía (“Los ojos de Martin Luther King se enfrían bajo los pisapapeles”).

El poema “La pasión” (p. 99) explota la dilogía y la asociación irracional al presentar una situación inicial en la que el título se refiere al episodio evangélico (“Sentados a la Última Cena los esquiadores se deslizan por la ensaladilla rusa”), pero que se va transformando en una escena donde la pasión se hace humana y física (“te toco por debajo de la mesa las cuarenta monedas que ha puesto el invierno bajo tu falda y el vino de los milagros y el pan y los peces y todo eso que al sumar un ¡eh! con un ¡oh! dan un ¡dios mío!”). La superposición de los dos relatos y de los dos significados de la palabra “pasión” se extiende hasta las últimas palabras del texto: “salgamos a ver los fuegos artificiales al monte de los olivos y en la tablilla de multiplicar el ¡huy! por el ¡ah! cante la alondra ¡sanseacabó!”). Gracias a esta hilarante transformación, el doloroso episodio bíblico se convierte en una gozosa experiencia del encuentro erótico, potenciada por el profuso empleo de interjecciones.

Sin embargo, la parodia de diferentes tipologías textuales no se limita a la imitación deslegitimadora y satírica de cierto tipo de discursos de poder presente en los poemas que se acaba de citar, sino que también se extiende a otros modelos de textos que son remedados poéticamente con una intención más cercana a lo lúdico que a la crítica.

Este grupo de poemas podría entrar en el terreno de lo que, como ya se ha señalado anteriormente, Genette (1989, p. 43) denomina “régimen humorístico”, a medio camino entre lo lúdico y lo serio, dentro del cual la imitación de un modelo textual no pretendería menoscabar su legitimidad o satirizarlo, sino jugar con él para contrapesar la seriedad del mensaje transmitido.

El poema “Instructivo para llamar al teléfono móvil de la eternidad” (p. 82) sería un buen ejemplo de este tipo de uso humorístico de la parodia, ya que en él las diferentes posturas que el hombre puede adoptar ante los interrogantes trascendentes de su existencia se plantean como si fueran las instrucciones para realizar una llamada telefónica a través de un dispositivo móvil: “Pulse asterisco. Espere a oír el evangelio de estas rosas en la nada”; “Deletree lápida para comunicarse con Bernini”; “Pero responda crepúsculo si busca un psicoanalista para lágrimas”; “Nada, no diga nada si solicita eternidad esbelta metro setenta caja de pino”.

En otro grupo de poemas del libro *Mestre* recurre a la parodia para realizar juegos intertextuales con ciertos autores y obras de la historia de la literatura que reescribe con diferentes intenciones.

El poema “K” (p. 88) imita humorísticamente el comienzo de *La metamorfosis* de Franz Kafka para plantear mediante ese juego paródico la hipótesis de que la transformación del protagonista del relato no se hubiera producido de ser humano a insecto, sino al revés: “Aquella mañana, después de un sueño reparador, / Gregorio Samsa despertó sobre su cama convertido en una adorable persona”. La metamorfosis no causa en Gregorio ninguna sorpresa porque “Tal era el sereno convencimiento que le producía el nuevo estado que su rostro no mostraba gesto alguno de extrañeza”. Sin embargo, el poema termina con un gesto que revela la reflexión seria que se oculta tras la apariencia lúdica de la parodia del célebre texto de Kafka: “Tenía sed desde la noche anterior, pero alguna poderosa razón desde su otra e interminable existencia, le impedía en ese instante beber”.

Este tipo de parodia de modelos literarios también se puede encontrar en “Historia de amor” (p. 110) o en “¡Ojo con Polifemo!” (pp. 139-140).

En “Historia de amor” se imita la fórmula clásica de inicio de los cuentos tradicionales: “Érase una vez un muchacho que vendía souvenirs en el puerto / Érase una jovencita que vivía en un colegio mayor”. Tras esto, se representa a través de numerosas referencias literarias un enamoramiento entre dos jóvenes entre los que “Las diferencias de clase no parecían insalvables”, a pesar de lo cual “Ella le regaló *Las iluminaciones* / Él tuvo la delicadeza de dejarle bajo la almohada *Una temporadita en el infierno*”. La sutil

modificación final del título de la obra de Rimbaud (“temporadita” en lugar de “temporada”) podría remitir a una evolución turbulenta de esa historia de amor, lo que otorgaría un sentido satírico y burlesco a la imitación del modelo literario del cuento de hadas, según el cual sería muy difícil el amor entre seres tan dispares, digan lo que digan las historias de amor que cuenta la literatura (“Por historias semejantes príncipes y mendigos pasaron a las enciclopedias”).

Con un sentido satírico semejante, perceptible desde el propio título, el poema “¡Ojo con Polifemo!” recopila los diferentes retratos del cíclope que se han ofrecido a lo largo de la historia de la literatura y algunos de los relatos en los que aparece como personaje.

Además del título del poema y de la fórmula burlesca para referirse a Polifemo (“Un borrachín de primera que más vale no tener de enemigo”), en el poema se percibe una intención satírica en las referencias bibliográficas que se incluyen en sus versos (“Según Hesíodo (*Teogonía*, vv. 139-146) / Tres eran tres los hijos de Urano”) y en la especie de bibliografía consultada que aparece al final del poema.

Esta imitación burlesca de procedimientos académicos, en la misma línea que la que se ha detectado en otros textos comentados anteriormente como “Pequeña conferencia” o “Alocución en la academia de los botones chapados”, cuestionaría el acercamiento meramente erudito a la literatura, puesto que, como señala Moga (2010, p. 37), para Mestre “la poesía entendida como una acumulación inane de engranajes y fórmulas, como una tramoya verbal que impida acceder a la pulpa de la vida, a su meollo sangrante, ha de desaparecer, para que la sustituya algo más alto y más puro”.

La recuperación humorística de Polifemo que hace Mestre en este poema destacaría, a través del tono lúdico y la parodia de la erudición vacía, un trasfondo serio del mito al que habitualmente no se presta atención, como es la multiplicidad de significados que ha tenido la figura del cíclope a lo largo de la historia: “borrachín de primera”, “hada madrina”, “fabricante de armas para los dioses”, “pastor enamorado tocando la siringa”.

Este tipo de combinación humorística de forma lúdica y trasfondo serio se puede hallar también en “Reparto” (p. 141), donde se presenta a una serie de personajes descritos como en el apartado de “Dramatis personae” de una obra teatral, al término de la cual se pide: “Por favor, ocupen sus asientos. Apaguen los teléfonos móviles. La función está a punto de empezar”. Sin embargo, el listado es una recopilación de hombres y mujeres relevantes para Mestre por distintos motivos, desde históricos (“May Sheldon, novia blanca

del Kilimanjaro”¹⁴) hasta personales (“Leonardo Mestre, de profesión sastre, emigrante, de estatura regular, pelo negro, ojos castaños, un lunar en la mejilla, embarcado para La Habana el 21 de junio de 1920 desde el puerto de A Coruña en el vapor *Orcoma* de la Steam Packet Company”).

En conclusión, la parodia de géneros académicos, bíblicos, jurídicos, económicos y literarios permite a Mestre debilitar mediante la burla lo que estos tienen de soporte de las estructuras sociales y culturales que él rechaza y en algunos casos darles además un nuevo sentido más acorde a sus principios éticos.

3.1.2. *Sátira literaria*

La preocupación de Juan Carlos Mestre por la situación de la literatura española contemporánea que ya se había mostrado en *La poesía ha caído en desgracia* (1992) está muy presente en *La casa roja*, no solamente en los poemas ya referidos que parodian pasajes, personajes o géneros para desmitificarlos, resignificarlos o para introducir reflexiones serias a partir de ellos, sino también en textos cuya función principal sería, como ya detectó Moga (2010, p. 36), satirizar a la academia y a la literatura institucionalizada a través de medios que no son estrictamente paródicos.

Este sería el caso de poemas como “Las espinas de la mandrágora” (p. 57), “Carpe diem” (p. 95), “Sobras completas” (p. 116), “Calendario de Sísifo” (p. 117), “McSonet” (p. 118) o “Telegrama a la engañifa” (p. 138).

En “Las espinas de la mandrágora” (pp. 57-58) se desgranar una serie de alusiones satíricas a la pretensión de las instituciones académicas de, “eligiendo Cardos de la Sabiduría para la Academia de los Nenúfares”, explicar “la Lírica y su batuta de gorjear”. Es decir, se satiriza la consideración de lo poético como un lenguaje custodiado por sabios y expertos reservado a los iniciados en sus casi religiosos secretos: “En un poeta se da por supuesto un profesor, en un profesor se da por supuesto un crítico, en un crítico se da por supuesta la Virgen María”. Por ejemplo, en el poema se afirma: “Huelo las cátedras a cuarenta zancadas de platino iridiado, distingo su luto riguroso con las persianas bajadas”. También se incluye

¹⁴ May Sheldon fue la primera mujer en explorar el lago Chala, en la vertiente este del Kilimanjaro, como ella misma afirma: “My geographical work consisted in circumnavigating Lake Chala, situated on the northeastern slope of the African Olympus, Mount Kilimanjaro” (Sheldon, 1895, p. 134).

el siguiente apóstrofe con tono burlesco: “Fíjate, Belleza, cómo se van a reír los del Departamento de Literatura Comparada cuando le requisen los cuadernos al espontáneo”.

El poema “Sobras completas”, cuyo título ya refleja a través de la paronomasia “obras / sobras” una voluntad satírica, incluye una lista de palabras supuestamente líricas que constituiría, en definición de Moga (2010, p. 36), la “jerga lírica convencional” que inunda la poesía vacía que domina el panorama literario y que Mestre rechaza: “Hontanar efluvio lira retoño celeste pétalo ambarina”.

“Calendario de Sísifo” juega con el paso de los meses para burlarse de la literatura de tema amoroso que repite incesantemente los mismos esquemas y afanes, como le ocurría al rey de Corinto en su castigo mitológico:

Febrero
Chica quita chica a chico
Marzo
Chico busca otra chica
Abril
Chica quita chico a chica
[...]
Diciembre
Nace el niño Jesús
Enero
Llegan los Reyes Magos

Algo muy similar sucede en “Carpe diem”, poema que recorre satíricamente muchos de los tópicos amorosos habituales: “Cuando el amor se termina no queda nadie que traiga flores los sábados / Las botellas de Lambrusco dejan de hacer ¡plop!”.

En “McSonet” el título, que juega con el nombre de la forma de composición italianista y una conocida marca comercial de comida rápida, también muestra la intención satírica del texto. En él, se presenta a una larga serie de autores que se asocian a sus posibles platos favoritos, en una burla hacia los estudios literarios que indagan en aspectos irrelevantes de la vida de los poetas o que sobredimensionan estos elementos biográficos para hallar en ellos explicaciones a sus obras: “Quién sabe si ya Virgilio comía espaguetis, simple curiosidad”, “Pessoa almozaba sardinhas, de eso no cabe ninguna duda”, “de Saint-John Perse conocemos su debilidad por el pato lacado”.

“Telegrama a la engañifa” recurre a esta forma de documento para burlarse de los premios literarios (“Engañifa stop acepto gustoso este premio stop”), las presentaciones y otros entresijos del mundo literario oficial (“gracias isidore ducasse por echarme una mano en la caseta de feria stop tengo miedo a los aviones stop [...] tengan preparado el micrófono”). En su reseña al libro, Alonso (2010, p. 167) afirma que este sería el único poema en el que desde su punto de vista podría hablarse de sarcasmo, pues estaría dirigido con cierta intención hiriente a un destinatario ideal que sería un tipo de poeta que cree conocer.

Todos estos poemas satíricos tendrían en común la intención de desenmascarar los discursos que impiden que la poesía cobre su auténtica dimensión de lenguaje desbordantemente creativo y humano, ya sea por intentar sobreexplicarla académicamente o por utilizarla con fines espurios. En una línea similar, Moga (2010, p. 36) opina que esta voluntad satírica entroncaría con uno de los principales propósitos de *La casa roja*:

despojar a lo poético de cuanto perturbe su deslumbrada aprehensión por parte del lector o emborrone su capacidad para suscitar otros paisajes, otros delirios; de situarlo a ras de suelo, o a ras de sueño; de ceñirlo a la estremecida presencia de las cosas, y de lo que las cosas ocultan.

3.1.3. Elementos grotescos y caricaturas

En una poesía como la de Juan Carlos Mestre, que en cierto modo es deudora de las vanguardias históricas, como afirma Iruviedra (2016, p. 554), no resulta sorprendente encontrar representaciones grotescas o absurdas, pues tanto lo grotesco como lo absurdo tuvieron cabida en este tipo de poesía con los significados que Martín Casamitjana (1996) les atribuía.

Si lo grotesco deformaba la realidad para causar un efecto horror-risa y una sensación de desconcierto que acentuase la superioridad de quien ríe sobre el objeto de la risa, lo absurdo provocaría perplejidad ante la ausencia de sentido aparente de lo representado, un asombro que, aunque en principio no tenga como intención principal causar risa sino denunciar situaciones alienantes, conduce a menudo al público general a la hilaridad.

Un poema en el que puede percibirse claramente esta combinación entre lo terrible y lo hilarante que define lo grotesco podría ser el poema en prosa “Cacería del oscuro” (p. 90), que va encabezado por la siguiente cita extraída del *Diario de Yucatán*:

Ejidatarios de San Antonio Cumpich, apoyados por agentes de la Policía Judicial y de Seguridad Pública, acribillaron a balazos a un tapir, al que, según versiones de los campesinos, «confundimos con un extraterrestre».

Enunciados como “Le sacábamos la voz con un alicate” u “Olía musicalmente y cuando lo destriparon se le vio la muñeca que llevaba dentro” inciden en lo terrible del hecho, mientras que otros como “Quién lo sabe, si no tenía nuca ni brazo como los herreros” o “Digo yo que tampoco serviría para la cacerola” ofrecen esa cara risible propia de lo grotesco que en este poema podría remitir al maltrato que la sociedad humana ejerce hacia todo lo desconocido y no aprovechable, en este caso un animal en peligro de extinción como el tapir.

Un tono similar se puede encontrar en los trazos grotescos con que se inicia la descripción de “Algunos muertos” (pp. 29-30), quienes:

Entran en los bares, piden tazas de aceite para el clima melancólico de cuanto se da por supuesto. Desde su taburete observan el domicilio de las cuatro estaciones, piden ginebra indolora durante la sobremesa de sus placeres inútiles. Saben que la probabilidad ha remendado las enciclopedias, conocen al demente desamarrado de la creación, le ladran en los calcetines.

Los rasgos grotescos en este retrato destacan el vacío en el que ciertas personas viven, dominadas por el tedio y las certezas de lo cotidiano. Frente a estos “muertos en vida”, aparece la figura de Gilberto Ursinos, el poeta berciano que se suicidó cuando Juan Carlos Mestre tenía catorce años y que, como ha declarado en varias ocasiones y recoge Ordóñez (2015, pp. 28-31), fue una de las figuras fundamentales que le llevaron a la escritura.

No todos los retratos tienen este carácter grotesco, pues muchos de los personajes que aparecen en el libro son contemplados con respeto y admiración, como sucede en “Rabbí Caravaggio” (p. 86), “Príncipe bendecido” (pp. 133-135) o “Tadeus Kantor” (p. 135).

Sin embargo, sí se podría destacar, por lo que tiene de hilarante la caricatura, un par de poemas en que el retrato adquiere cierto tono deformante. En “Retrato del listo” (p. 97) se presenta al tipo de persona que “Yo diría que habla un poco más alto que los demás” para

censurar a través de la descripción exagerada de ciertos rasgos su tendencia a aprovecharse de los otros (“Un listo te pide cigarrillos y le das cigarrillos / Al mes siguiente te pide acciones en la Tabacalera”) y sus ínfulas intelectuales (“Un listo no se come las uñas, se come el cerebro / El listo no lleva papeles en el bolsillo, lleva papiros”).

Este procedimiento de caricatura, que podría recordar a las greguerías de Gómez de la Serna, también aparece en “La mujer abstracta” (pp. 143-145), donde se desgranar, a través de casi medio centenar de versos anafóricos con la fórmula “No eres más hermosa que...”, realidades que atesoran mayor belleza que la representación estereotipada de la hermosura femenina. Precisamente es esta visión vacua de la mujer como objeto decorativo la que se caricaturiza en la segunda parte del poema (“Aburrido de las bellas martas cibelinas / Y las fructíferas palmeras con ojos de perdiz”, “Aburrido del cuerpo descapotable de la visigoda / Y de su piel imantada por el número 5 de los perfumes”) para terminar abrazando un amor hacia lo femenino desprovisto de toda esa belleza decorativa que por mucho que se idealice no es superior a otras manifestaciones de lo bello: “Me he enamorado por fin de una mujer abstracta”.

3.1.4. Recuperación irónica de discursos y personajes

La ironía, en el sentido amplio del término que le concede Bergson, es otro de los procedimientos que Mestre emplea para esa pretensión de “desterritorializar la lengua” detectada por Rodríguez (2010) en este poemario en general y concretamente en poemas como “Alocución en la academia de los botones chapados”, “Pequeña conferencia”, “Las espinas de la mandrágora” “Póliza” o “Lince ibérico”.

En el caso de los tres primeros poemas que cita Rodríguez (2010, p. 161), en este trabajo se ha optado por prestar más atención a su carácter satírico de ciertas tendencias academicistas y a su forma de parodia de tipos de discurso excesivamente rígidos que a su posible lectura como textos que oponen lo que debiera ser la academia frente a lo que es.

“Póliza” (p. 57), a pesar de que imita formalmente una carta (“Señor Fiscal del Distrito”), no tiene una intención ridiculizadora de la pomposidad del género, sino que recurre al género de la misiva para realizar esa confrontación de la que hablaba Bergson entre lo que es la realidad para quienes parecen estar amenazados por un inminente desahucio (“Vivimos con el agua al cuello. Nos duchan con gasolina”) y lo que debería ser (“Algún derecho debe asistirnos a los sobrevivientes del pararrayos”). De este modo, se recupera

irónicamente el lenguaje judicial para denunciar que en muchas ocasiones sirve para validar injusticias. Como plantea Muñoz Sanjuán (2009, p. 32), en este poema y en otros similares, se puede descubrir el “discurso irónico a través del cual Mestre sentencia su crítico enfrentamiento a todas las oficialidades, bien sean sociales, políticas o culturales”.

“Lince ibérico” (p. 59) lo que plantea irónicamente es la idea de que la categoría de especie protegida que el Consejo de Ministros otorga al felino en peligro de extinción del título debería aplicarse también a los poetas, pues “Se acabaron los buenos tiempos cuando éramos multitudinarios. Ahora hay que ser gladiadores para salir en televisión”.

La realidad de lo que es (“Nos tildan de cachivaches. Hay tanto botarate suelto”) contrasta con la importancia que debería tener la poesía en la sociedad (“Por cierto, bien poco se nos agradece tamaño esfuerzo platónico”), situación desalentadora que Mestre resuelve a través de la sonrisa producida por la forma de expresar su desazón ante la falta de apoyo económico al arte y al conocimiento (“Adiós a las becas, good bye a los lectorados”) o frente a la escasa cantidad y calidad de público interesado por la poesía (“Oye tú, deberíamos callarnos si queremos llegar a viejos. Ya sabes que a estos sitios los cuatro gatos que vienen solo lo hacen para criticar”).

La ironía en *La casa roja* no solamente recupera tipos de discurso, sino que también lo hace con autores célebres, personajes literarios y mitos clásicos.

En cuanto a los primeros, García Jambrina (2008) cita cómo “el yo lírico dialoga irónicamente” con Rimbaud en “Eclipse con Rimbaud” (p. 43) y menciona el poema “A la memoria de Joseph” (p. 102), en el que aparece la figura de Brodsky.

El funcionamiento irónico de “Eclipse con Rimbaud” se basa en la reiteración de la palabra “oscuridad” alusiva al título en versos que recuerdan a las obras del poeta simbolista: “He desnudado a la oscuridad y gozado con ella”, “La oscuridad habita los suburbios de la belleza”, etc. El poema termina con la reclamación de lo que debe hacer la poesía con esa parcela oscura de la realidad: “Dad de ladrar al perro de la oscuridad. / Oíd la lepra sagrada de la oscuridad”. Al dar cabida irónicamente a la oscuridad en el lenguaje poético a través del estilo de Rimbaud la poesía se abre a esas presencias que la mirada habitual deja en la sombra: “los pescadores”, “los jóvenes sin vida”, “los músicos y las ramerás”.

“A la memoria de Joseph” presenta una situación muy representativa de esa concepción amplia de ironía que surca todo este libro de Juan Carlos Mestre: “Tomé café con Brodsky en un bar del Gianicolo / Yo no sabía inglés, él no hablaba la lengua de Cervantes / Mecachis en la mar apenas nos pudimos entender”). La sonrisa supera la tensión de esa situación de incomunicación inicial que se va resolviendo a través del intercambio de

opiniones, versos y motivos poéticos hasta llegar a la conclusión del poema, en la que ambos escritores comparten una situación muy similar de exclusión: “Un tipo estupendo, lo habían echado de un manicomio / Y a mí me echaron de la Academia unos días después”.

Brodsky, a pesar de haber sido reconocido después con el Premio Nobel de Literatura en 1987, sufrió la incompreensión de las autoridades soviéticas y en 1964 fue condenado a trabajos forzados por “parasitismo social”, lo que lo convierte en símbolo de la incapacidad de las sociedades autoritarias para entender el trabajo ético y estético de los poetas tal como lo concibe Mestre.

La presencia de autores que se filtran irónicamente en los poemas de *La casa roja* no se limita a Rimbaud y Brodsky.

En “El mensajero de los astros” (p. 76), Galileo Galilei reproduce poéticamente su célebre retractación (“Yo, Galilei, arrodillado ante las estrellas del gorro de Merlín, abjuro de haber cavado en la realidad hasta hallar la mortaja a la novia de las serpientes”), iniciándola paradójicamente con la misma fórmula que se le atribuye para introducir un atisbo de resistencia en el final de su claudicación (“Y sin embargo”). Pero es el final del poema el que da un sentido irónico a todo lo anterior, pues la voz de Galileo afirma: “He sembrado mi falsedad en el colegio de la muerte. No hay sin embargo que valga”. De este modo, Galileo se retracta irónica y poéticamente de haberse retractado ante el poder papal de sus descubrimientos, lo que repara literariamente la injusticia de aquella imposición de la mentira oficial sobre la verdad recién descubierta.

“La aventura de Aristófanes” (pp. 80-81) explota lo que Genette (1989, p. 14) denominó “hipertextualidad”, entendida como “toda relación que une un texto B (que llamaré ‘hipertexto’) a un texto anterior A (al que llamaré ‘hipotexto’)”. En este caso, el hipotexto serían las obras de Aristófanes en las que aparece como personaje Eurípides, presencia que ha sido estudiada en profundidad por Gil (2013). En el poema de Mestre, Eurípides aparece como un “un hermoso espantapájaros en medio del templo y cualquier escritorzuelo pasaba por ser una columna robusta”, que, ante la amenaza que pesa sobre él porque “Lo que había dicho en sus dramas estaba a punto de convertirse en una tragedia”, decide dirigirse a las musas y decirles: “–Vosotras me dejáis en libertad y yo no volveré a ocuparme de vosotras”. Así, esta renuncia de Eurípides a la creación poética, que en las comedias de Aristófanes aparecía como una forma de criticar las obras del autor trágico, se reformula irónicamente en la disyuntiva entre la necesidad de la palabra poética (“Huir de la guerra era bastante más fácil que desertar del coro de las musas”) y las consecuencias y riesgos que conlleva (“temía que las burlas de su ingenio lo hicieran pasto de cuervos”).

Un procedimiento hipertextual similar al usado en “La aventura de Aristófanes” se emplea en “Consejos del sargento Shakespeare” (p. 100) donde se suceden separados por barras sintagmas nominales que trazan conexiones connotativas con elementos del universo literario del dramaturgo inglés, formando a través de la ironía una enumeración caótica de los que podrían ser títulos shakesperianos alternativos.

“El pasaporte de Orfeo” (p. 101) es uno de los textos de *La casa roja* que Rodríguez (2010) analiza con detenimiento cuando se asoma a la forma irónica que tiene Mestre de crear “máscaras” para trasladar a través de ellas sus intuiciones poéticas. Según esta interpretación, “el sujeto deseante –de vida, solidaridad y amor– se oculta tras diversas máscaras”, que en el caso de este poema es la del poeta vanguardista chileno Rosamel del Valle, cuyo nombre real era Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez. La clave irónica del texto ya se anuncia en el título del poema, que adjudica a Orfeo un pasaporte para, quizás, garantizarle la entrada y salida a los infiernos. Las primeras palabras del texto también dejan clara esta orientación irónica: “Buenas noches, noche”. La presentación que hace la máscara de Rosamel del Valle también apunta en este sentido: “Me llamo Moisés. Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez, un poco más conocido como Rosamel del Valle. [...] Vivo en la calle San Francisco 328 esquina con las oscilaciones del atardecer”.

Para Rodríguez (2010, p. 162) esta orientación irónica en “El pasaporte de Orfeo” sirve para crear

un tono festivo, hermanable, algo así como que quien habla está simultáneamente muerto de risa y de ternura por el otro. [...] Este juego de máscaras, ironía y ternura cómica relativiza totalmente la presencia del yo en los poemas que aparentemente hablan desde la primera persona.

Rosamel del Valle no es el único poeta chileno que aparece en *La casa roja*, pues en el poema “Los átomos almuerzan con Nicanor” (p. 106) las figuras de Nicanor Parra y Pablo Neruda sobrevuelan todos sus versos. La ironía permite a Mestre plantear la tensión entre las formas de concebir la poesía de ambos autores a través de la metáfora de una comida al final de la cual la “máscara” de Nicanor Parra pide a Neruda: “Póngale don pablo otra copita a estos átomos, yo tengo que conducir con los ojos cerrados”.

De esta forma, esa rivalidad entre los dos poetas de la que han dado cuenta numerosos autores, como Franz (2008) o Millares (2008), se transforma irónicamente en una escena hilarante en la que el antipoeta pide al autor de la “Oda al átomo” que les sirva una copita.

El discípulo (Parra) pide al maestro (Neruda) que abra las puertas en su obra a la desenfadada ebriedad poética de las “Musas y cornamusas, chicas de alterne cubiertas con los manteles deshilachados del picnic” de la que carecen su “poesía aritmética” y sus “bodegones”, expresiones estas que aparecen anteriormente en el poema y que parecen aludir al modo de crear poesía de Neruda. También se matiza a través de la ironía esa rivalidad entre poetas hermanos: “Por menos que canta un gallo le partieron la crisma a Abel con una quijada de diplodocus”.

Como inciso para valorar la importancia que puede tener a la hora de entender la poética mestriana la presencia de estas máscaras, quizás sea interesante prestar atención a estas palabras de Ordóñez (2015, p. 33) sobre la influencia de Nicanor Parra y de Lezama Lima en este libro de Juan Carlos Mestre:

José Lezama Lima aparece en “Ponencia”, de *La casa roja* [...]; Nicanor Parra en “Los átomos almuerzan con Nicanor” [...]. Pero la presencia de estos dos últimos es aún más preponderante en *La casa roja*, libro donde la exuberancia de la imagen de Lezama se mezcla con el coloquialismo y la oralidad de la antipoesía de Parra, en un acto de eclecticismo y conciliación de opuestos¹⁵.

A las numerosas y variadas influencias y referencias intertextuales de Juan Carlos Mestre cabría añadir alguna otra que entra en *La casa roja* por la puerta de la ironía, como es el caso del poeta *beat* Allen Ginsberg en el poema al que da título o el del autor vanguardista Guillaume Apollinaire en “Sucede”.

En “Allen Ginsberg” (p. 114) se produce una imitación consciente de algunos de los rasgos característicos del estilo de este poeta *beat*, lo que Genette (1989, p. 104) denominó “forgerie”: “imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realidad literaria preexistente”. Esta imitación del estilo de Ginsberg, que ha sido definido por Moore (2023) como “el contrapunto de los sonidos en sus tres niveles: el de las palabras en una misma línea, el de las líneas en una misma parte y el de las partes del poema entre sí”, no es irónica, pues únicamente trata de mantener los rasgos identificativos de su escritura, pero sí lo es el contenido que traslada a través de esos versos que van creciendo y construyéndose a lo largo del poema. Mestre utiliza ese estilo *beat* para crear un retrato poético del propio Ginsberg, una máscara que en última instancia representa lo que debieran hacer los poetas: “Ha ido a buscar un papelillo para liarse otra plantación de

¹⁵ La traducción del original portugués es mía.

metáforas clásicas / Ha ido a soplarle en la oreja al malhumor de los frailes / Ha ido a aflojar los cordeles que tensan las carpas del circo”.

Un procedimiento muy similar se puede apreciar en “Sucede” (p. 128), que imita el poema del mismo título de Apollinaire (2011) con una disposición seria, pero que está lleno de ironía desde el primer verso: “sucede que un día viene a cenar apollinaire y no hay nada en la nevera”. La alusión al autor cuyo texto y cuyo estilo son el modelo del poema es un juego intertextual que puede entenderse como homenaje irónico a una de las influencias fundamentales en la poesía de Mestre como es la poesía de vanguardia, hecho que ha destacado Iravedra (2016, p. 554) y que se ha citado en la primera parte de este trabajo. Por si hubiera alguna duda sobre el carácter irónico del poema, su último verso afirma “sucede que yo te quiero un noventa por ciento más que tu novio”, lo que alude al texto de Apollinaire que comenzaba con “Sucede que un barco se ha llevado a mi amada” y que se refiere en un pasaje a “una carta que se retrasa” y a “varias fotos de mi amor”.

Todas estas máscaras de autores célebres y todas las referencias intertextuales a otras obras literarias –además de la carga irónica que, como se ha podido apreciar, Juan Carlos Mestre deposita frecuentemente sobre ellas– tienen para Iravedra (2016, p. 554) un gran valor para la construcción del significado general de *La casa roja*, pues son “significativas evocaciones y presencias que alumbran o ensanchan los sentidos del texto y [...] van componiendo la amplia galería de voces tutelares con que el poeta siente compartir su proyecto vitalista”.

3.1.5. Manipulación creativa de unidades fraseológicas

De forma paralela a la deslegitimación de los discursos de poder que se ha tratado en apartados anteriores, en *La casa roja* también se pueden hallar numerosos pasajes en los que el lenguaje que se desarticula para hacerlo ir más allá de sus límites habituales es el más coloquial y cotidiano, especialmente representado en frases hechas y expresiones fijas que son subvertidas por el poeta con una intención irónica.

Para definir de forma rigurosa este tipo de expresiones se puede acudir a Corpas Pastor (1996, pp. 20) que acuña el concepto de “unidades fraseológicas” descritas del siguiente modo:

son unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Dichas unidades se caracterizan por una alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatización y variación potenciales; así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos.

La manipulación creativa de estas unidades fraseológicas es inherente a su existencia, como también estudia con detalle Corpas Pastor (1996, pp. 233-256), pero algunos ámbitos en los que este hecho se produce más frecuentemente son el periodismo satírico, los textos literarios y la publicidad, por lo que el ejercicio poético que hace Juan Carlos Mestre de la parodia, la sátira y la ironía que se está analizando en este trabajo entraría de lleno en esos terrenos en los que las unidades fraseológicas tienden a ser modificadas creativamente.

Este mecanismo no ha pasado inadvertido para la crítica, pues García Jambriña (2008) menciona en su reseña del poemario este tipo de reformulación de frases hechas como un caso de “deslexicalización o desautomatización de expresiones fijas (‘Tintero del que no has de beber déjalo, acaso, correr’; ‘la ignorancia es lo último que se pierde’)”.

Por su parte, Moga (2010, p. 37) también destaca esta tendencia: “Mestre gusta también de salpicar los poemas con frases hechas o locuciones vacías, para subrayar su extrañeza, cegada por el uso cotidiano, establecer contrastes o fundamentar ironías”.

Por último, Pérez Valero (2016, p. 158) ha analizado el sentido que tiene esta manipulación de frases hechas en la antipoesía de Nicanor Parra, que, como se señaló anteriormente, puede considerarse una influencia relevante en esta obra.

La anti poesía se caracteriza por el uso de un lenguaje directo, anti retórico y coloquial, a veces narrativo, provisto de frases hechas, dichos populares y lugares comunes, que se adapta a las contingencias históricas y a los nuevos recursos expresivos de movimientos artísticos y culturales emergentes, muchos de ellos difundidos por los medios de comunicación de masas. Se trata de un lenguaje subversivo, sin ser militante, que asume una función crítica a los tradicionalismos y que desacraliza a la poesía y al poeta, a través de la ironía, el humor (principalmente negro) y el sarcasmo, pero también a través de sensaciones de soledad, desamparo, alienación social y agresividad.

El análisis exhaustivo de todos los casos en que Mestre emplea este procedimiento de manipulación de frases hechas excedería los propósitos de este trabajo, pero es conveniente referir algunos casos significativos.

En “El poeta” (pp. 33-36) se produce varias veces este fenómeno. En una de las numerosas definiciones de lo que es un poeta que conforman el texto, se lo describe como “el que padece una enfermedad inmortal”, lo que supone una manipulación de la unidad fraseológica *enfermedad mortal*, que en la terminología de Corpas Pastor (1996, pp. 71-73) sería una muestra de las “colocaciones Adjetivo + Sustantivo”, definidas como

unidades fraseológicas que, desde el punto de vista del sistema de la lengua, son sintagmas completamente libres, generados a partir de reglas, pero que, al mismo tiempo, presentan cierto grado de restricción combinatoria determinada por el uso (cierta fijación interna).

Así, la habitual combinación *enfermedad mortal* se transforma en la “enfermedad inmortal” que es la poesía.

Algo similar sucede con la locución *darle vueltas a algo*, que en la descripción de los poetas que hace Mestre ve suprimida su última parte (“El delirante bajo el filamento de las bombillas / para el que aún tiene sentido seguir dándole vueltas”), pues la misión del poeta es seguir dando vueltas en general y en abstracto, a todas las situaciones y a ninguna.

También el último verso del poema (“Las estrellas para quien las trabaja”), que además aparece destacado en letra cursiva, resulta muy significativo en cuanto a la importancia que Mestre concede a este tipo de procedimientos de manipulación creativa de unidades fraseológicas, pues, además de ser el cierre del poema, ha servido como título para la antología publicada en 2007 por Edilesa y para algunos de los recitales poético-musicales que ha venido realizando desde 2014 hasta la actualidad el poeta berciano junto al acordeonista Cuco Pérez¹⁶.

En este verso se trastoca un ejemplo de lo que Corpas Pastor (1996, pp. 132) denomina “enunciados fraseológicos”, es decir, “enunciados completos en sí mismos, que se caracterizan por constituir actos de habla y por presentar fijación interna (material y de

¹⁶ Recientemente, dentro del VIII Festival “De poesía por Getafe” se ha celebrado este “concierto-recital” el día 16 de abril de 2023, como recoge la propia página web del festival:

<http://www.depoesiaporgetafe.com/eventos/concierto-recital-las-estrellas-para-quien-las-trabaja/>

También la Feria del Libro de Santander incluye en su programación para el día 5 de julio esta “noche poética y musical llena de fuerza y sorpresas”: <https://felisacantabria.com/juan-carlos-mestre-cuco-perez/>

contenido) y externa”. Dentro de los diferentes tipos de enunciados fraseológicos, se trataría de una “cita”, pues tiene un origen conocido, ya que la versión no manipulada creativamente por el poeta del enunciado en cuestión (“La tierra para quien la trabaja”) se atribuye a Emiliano Zapata como lema de su lucha por la reforma agraria dentro de la Revolución Mexicana, aunque no está documentada históricamente.

Gracias a la recreación que hace Mestre, lo que ha sido una consigna política en favor de la redistribución de parcelas agrícolas se transforma en el lema de los poetas, cuya misión es trabajar las palabras para hacerlas elevarse de la tierra y alcanzar las estrellas.

En “Amarillos rosas, blancos naranjas” (pp. 67-68), el comienzo del poema da muestra de la fecundidad de este recurso para desautomatizar combinaciones de palabras habituales en su uso cotidiano para otorgarles un nuevo sentido más amplio y creativo: “En un país donde la mitad se llama *Pero Ese* y la otra mitad se apellida *Quién Es*, la ignorancia es lo último que se pierde”.

La expresión “Pero ¿ese quién es?” ha sido descrita por Corpas Pastor (1996, p. 170) como una fórmula rutinaria, cuya definición sería

unidades fraseológicas del habla, con carácter de enunciado, las cuales se diferencian de las paremias por carecer de autonomía textual, ya que su aparición viene determinada, en mayor o menor medida, por situaciones comunicativas precisas.

Dentro de las fórmulas rutinarias, esta unidad pertenecería a las fórmulas psico-sociales, que, en este caso, desempeñaría una función de “expresión del estado mental y los sentimientos del emisor” (p. 192), concretamente de extrañeza ante una persona totalmente desconocida.

El autor toma esta unidad fraseológica y la rompe en dos mitades para nombrar con ellas a la inmensa mayoría de personas que se dedican a actividades creativas, pues esa es la triste situación en ese país donde predomina la ignorancia, aunque eso no sea obstáculo para que el poeta ejerza su labor, como aseguran las palabras que dan comienzo al poema: “De momento no importa que ustedes no sepan quién soy”.

Además de esta reconversión de una fórmula psico-social en un nombre y un apellido aplicables a la mitad de casos cada uno, Mestre manipula otra unidad fraseológica para expresar su desazón ante una sociedad que desconoce a sus artistas y creadores. En este caso, la frase proverbial “la esperanza es lo último que se pierde” pasa a referirse sarcásticamente a “la ignorancia”, dando a entender que hay pocas posibilidades de que esta desatención a la

poesía se solucione, dada la extensión de ese desconocimiento generalizado en asuntos creativos. Este diagnóstico desesperanzado no es nuevo en la obra de Juan Carlos Mestre, ya que en 1992 publicó *La poesía ha caído en desgracia*, poemario dentro del que se desliza esta tesis y que ha sido reeditado en versión ampliada en 2014.

En “La cabeza” (p. 137) la manipulación de la locución “írsela a alguien la cabeza” consiste en tomarla de forma literal, haciendo uso de uno de los procedimientos más habituales para crear lingüísticamente efectos humorísticos. De este modo, los versos del poema plantean una realidad alternativa en la que fuera posible que las cabezas abandonaran los cuerpos de las personas: “No soy ni el primero ni el último a quien de repente se le va la cabeza / Un día te levantas y no hay nadie sobre los hombros”. A partir de esa situación, el poema prosigue en la descripción de sus consecuencias: “Las oficinas de objetos perdidos están llenas de cabezas como la mía / Las guardan un tiempo, luego no se sabe qué hacen con ellas / No las iban a dejar allí para siempre”. Este final del texto muestra que el poema no es un simple ejercicio lúdico de humor lingüístico, sino que en él subyace esa percepción de la hostilidad de la realidad cotidiana hacia los individuos creativos y sensibles (esas “cabezas” que se van) que ha aparecido en obras y textos referidos anteriormente.

“Las verdades del barquero” (p. 64) juega con diferentes expresiones en las que se incluye la palabra “verdad”. Algunas son fórmulas rutinarias con valor comisivo (“Tengo razones para sostener que la verdad anda zascandileando como un canguro que ha extraviado a sus crías”. “Tengo razones para sostener que la verdad contribuye al confusionismo”), que Corpas Pastor (1996, p. 202) define como “actos actitudinales caracterizados por su referencia al futuro y la responsabilidad del emisor, es decir, por implicar al emisor en un hecho futuro”.

Otras tienen valor asertivo, como “A decir verdad una explicación demasiado confusa ayuda a mejorar lo que el otro ya sabe”, “Lo que se sabe es que su lisonja se va con cualquiera” o “Bien es verdad que una explicación demasiado sencilla contribuye a incrementar lo confuso, la vacilación, el desasosiego”.

Todas ellas tienen en común que ponen en cuestión la idea cotidiana de la verdad como algo asociado a lo claro y a lo simple. “Las verdades del barquero” se cierra con una última manipulación fraseológica, en este caso de una cita bíblica (“Bendito el que viene en el nombre del Señor”; Marcos, 11, 9), que se convierte en una declaración de principios poéticos: “Bendito el que viene en nombre de la nada y pronuncia ante la nada verdades como puños, lugares comunes como la fe sin templo”.

Como expone Mestre (2018, p. 28) de un modo más desarrollado, en su poética la poesía se concibe como una tarea respecto a la cual

Intuyo que entre las movedizas causas que motivan su labor anda también emboscada la causa perdida de la verdad, no su búsqueda filosófica, sino la emancipación de los vínculos que le demandan utilidad.

Por este motivo, en “Las verdades del barquero” la palabra *verdad* y las expresiones fraseológicas que la utilizan de forma fosilizada son desautomatizadas a través del humor para trasladar esa intuición de que la búsqueda de la “verdadera verdad” inherente a la labor poética solo puede realizarse de forma desinteresada y es una tarea compleja llena de incertidumbres.

Para terminar, Moga (2010, p. 37) propone un último valor posible para la manipulación de unidades fraseológicas en los poemas de *La casa roja*. Concretamente se refiere al poema “Sistema planetario” (p. 93), en el que Mestre introduciría

frases hechas o locuciones vacías, para subrayar su extrañeza, cegada por el uso cotidiano, establecer contrastes o fundamentar ironías: “En resumen —concluye “Sistema planetario”—, los astros no son simples cuerpos celestes / que deambulen por el espacio para darnos conversación. / Un as tendrán bajo la manga para brillar tan seguros”.

En conjunto, la recreación de unidades fraseológicas de distintos tipos parece servir a Mestre para contraponer irónicamente las realidades que denotan estas expresiones frente a las situaciones que según su pensamiento poético y ético debería darse.

3.1.6. Misplacement y otros recursos

En varios poemas de *La casa roja* se pueden encontrar personajes fácilmente identificables por el lector pero que han sido trasladados por la imaginación poética de Mestre a lugares o situaciones en las que su presencia causa extrañeza e hilaridad.

Buceta, Casariego, Jaraba y Marchetto (2014, p. 10) han estudiado este recurso: “el desajuste entre personaje y contexto, que se puede denominar *misplacement*, es generado

por la subversión del personaje al transgredir la norma”. Este procedimiento puede crear diferentes efectos, pero “el *misplacement*, concretamente de tipo humorístico, se da por esta desarticulación, que es una incongruencia con respecto al arquetipo, de carácter serio, conocido por el lector” (p. 12).

Además de algunos casos que aparecen en poemas ya comentados, como, por ejemplo, “McSonet” (“Pound era compulsivo con la lasaña, Montale un adicto a la mortadela”), en “Veinte euros de gelatina de calabaza” (pp. 147-160) se emplea este procedimiento en varios pasajes: “Trágico porvenir la ronquera de la Sibila en el frigorífico de la última morgue” (p. 150), “la autoescuela de Barrabás hacia los sinceros mármoles” (p. 153), o “Fred Astaire baila claqué en las catacumbas de Roma” (p. 159).

El poema “Lysistrata en Copenhague” (p. 79) sitúa en el primer y en los dos últimos versos a la protagonista de la comedia de Aristófanes en la capital danesa de nuestra época: “Hace por lo menos dos mil años que ocurrió la guerra del Peloponeso” / “Como ya suponía Lysistrata, a falta de un buen final / hoy concluye en Copenhague esta historia”.

El texto recorre los elementos principales de la historia de Lisístrata: su oposición a la guerra (“Se enfrentó a los arqueros, se enfrentó a los magistrados, se enfrentaron a los cobardes”), su ultimátum a los guerreros (“¡Por Diana de Táuride! ¡Dejad las armas y regresad a la ciudadela!”) y las dos posturas de estos ante la huelga sexual de las mujeres atenienses (“¡Venus nos asista! Exclamaban al arrojarse en sus brazos los de la opción *a*, que representa la juventud. / ¡Por todas las diosas! Invocaban por un asunto de método los de la opción *b*, al contemplar la desnudez de su amor”).

El final del poema, como ya se ha indicado, lleva la figura de la protagonista al Copenhague contemporáneo, lo que genera, por un lado, una sensación de extrañeza casi cómica y, por otro, la inquietud en el lector por tratar de comprender este caso de *misplacement* tan llamativo.

Tras la sonrisa inicial y una pequeña búsqueda de información, el lector podrá comprender el motivo oculto de este traslado espaciotemporal: Copenhague fue la ciudad donde se proclamó durante la II Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas de 1910 el Día de la Mujer, de carácter internacional, en homenaje a los movimientos por los derechos de la mujer y para tratar de lograr el sufragio femenino universal.

Así pues, en estas situaciones de *misplacement* confluyen varias de las tendencias de la escritura poética de Juan Carlos Mestre en este libro: la imaginación y lo irracional como principios creativos, la voluntad ética y ciudadana de desmitificar discursos y figuras

encumbradas para devolverlas a la sociedad de que surgieron, y el empleo de gran variedad de recursos que provocan la risa o la sonrisa en la inteligencia del lector.

Otro de los recursos de este tipo que se emplean en *La casa roja* tiene que ver con lo que Iglesias Ovejero (2002) ha denominado, siguiendo las ideas de Genette, función eponímica en los nombres de ficción. Esta función consistiría en que,

En el caso concreto de los seres de creación poética, su nombre propio no solamente está motivado por la búsqueda de *ilusión referencial* (adecuación natural entre nombre y nombrado), sino también por una especie de *ilusión semántica*, o búsqueda de relación natural entre significante y significado. [...] Esta búsqueda, consciente o no por parte del autor, de la utopía del nombre ideal, consistente en atribuirle esa doble capacidad de designar y definir al referente, es lo que confiere al nombre su *función eponímica*.

En efecto, Mestre trata de buscar el nombre ideal para los diferentes personajes que crea, por ejemplo, en “Reparto” (pp. 141-142): “Abdel Ghaffâr Abufarne, sirviente del que perdona, bailarín apátrida, campeón del mundo de billar”. Sin embargo, la mejor muestra del empleo conscientemente no serio de esta función eponímica ocurre cuando a la ironía implícita en el uso constante que hace nuestro autor de máscaras y personajes interpuestos se añade el juego con la semejanza fónica de un nombre con onomatopeyas animales, como sucede en “El vals de los aviadores” (pp. 71 y 72): “Si su vecino tiene un gato al que llama Gaudelaire, gato o vecino / se están equivocando en el doblaje del aullido”.

Para terminar, “Canción del after-shave” (p. 115) explota el potencial de los acortamientos léxicos, del que ya se percató Casado Velarde (1984, p. 7): “Las formas abreviadas presentan unas connotaciones —de carácter afectivo, expresivo, lúdico o meramente indicativo de la identidad generacional o grupal del hablante—”.

Con este tono lúdico la afirmación “las te de mi vecí son tan boní como la primavé” inicia este poema a lo largo del cual los esquemas habituales de la comedia romántica actual se van desmoronando a medida que se asocian irracionalmente algunos de sus elementos con otros muy alejados de los habituales, en un ejercicio de parodia del género: “al pasar por el segundo izquierda las expectativas de su corazón saben a ketchup”, “mi vecina está en llamas tiene los ojos azules como una tarjeta de crédito”. Los tres últimos versos del poema apuntan claramente en este sentido: “no conozco a mi vecina tampoco sé dónde vive / mi vecina es la merienda del mundo / mi vecina está hecha a prueba de tontos”.

En conclusión, *La casa roja*, a pesar de su estética audazmente imaginativa y de su profunda dimensión ética, o, mejor dicho, debido precisamente a ellas, acoge en sus páginas multitud de elementos irónicos o humorísticos que potencian el sentido de sus versos.

3.2. *La bicicleta del panadero* (2012)

Este poemario destaca a simple vista por su extensión, pues en él se incluyen casi trescientos poemas a lo largo de 459 páginas. En este libro, a diferencia del anterior, solamente aparece una cita inicial, de Francis Picabia: “Los descontentos y los débiles hacen la vida más bella” (p. 7).

Según Iravedra (2016, pp. 554-555), esta formulación inicial ilustra a la perfección el planteamiento general del libro: “Ese compromiso con los débiles, de quienes es símbolo la bicicleta del panadero (siendo también un homenaje al padre fallecido cuya pérdida planea elegíacamente sobre el libro) impone la minuciosa tarea de interpelar y de enjuiciar una realidad sin exclusiones”.

Este tono elegíaco impregna intensamente composiciones como “Fosa de Priaranza” (pp. 268-269), sobre las víctimas de la Guerra Civil aún enterradas en una fosa común en esa localidad berciana; “La hija del sastre” (pp. 320-322), que también recuerda esas víctimas olvidadas de 1936 en este caso de Villafranca del Bierzo; “Haya alabanza” (pp. 381-383), en homenaje a los trabajadores de las minas del noroeste de León, o “Padre” (p. 406).

No obstante, esta orientación elegíaca no es la única que se puede percibir en el libro, pues, por ejemplo, Ordóñez (2015, p. 68) detecta que

la ironía y el tono coloquial adquieren una paridad definitiva con el lenguaje “surrealizante”, creando así una poesía donde el equilibrio se define por la capacidad de revelar y hacer dialogar tonalidades diversas. Las resonancias parrianas [de Nicanor Parra] de *La casa roja* ya no constituyen más una diferencia, no generan una “desterritorialización”, sino que están aclimatadas en discurso mestreano¹⁷.

¹⁷ La traducción del texto original en portugués es mía.

El crítico, editor y también poeta Jordi Doce destacó en su presentación del libro en el Ateneo de Madrid el 16 de noviembre de 2012, cuyo contenido reprodujo en su libro *Las formas disconformes* (2013), que en *La bicicleta del panadero* está muy presente

una voz omnívora y exaltada a la vez que burlona, irónica, adepta al disfraz y el despiste, poseída por el demonio de una risa en la que se advierte, al fondo, la sombra magnética del absurdo. Una voz, en fin, que colinda con el charco negro de la pena pero también, de otro lado, con el ritmo febril, incitante, de las analogías y su juego de espejos encendidos.

La gran extensión del poemario hace muy difícil un estudio pormenorizado de todos los textos en los que hay presencia de elementos irónicos o humorísticos, pero sí puede ser un ejercicio provechoso atender a los campos temáticos a los que el autor se acerca con esta orientación, pues, como también confirma Iravedra (2016, p. 555), todo el poemario está atravesado por

una voz mutante y coral, siempre irreverente [...], que no abandona el ejercicio redentor de la imaginación [...], transita de la elegía a la exaltación, del acento sombrío a la celebración y a la risa —una risa burlona y disolvente [...] que se ensaña con toda clase de arrogancias—.

3.2.1. Máscaras poéticas y moldes genéricos

En *La bicicleta del panadero* se acentúa la tendencia ya presente en *La casa roja* a utilizar personajes relevantes de la cultura como irónicas “máscaras” enunciadoras del poema. Este procedimiento es evidente en poemas como “Giordano Bruno” (pp. 228-229), “Epístola del Giotto” (pp. 258-259) o “Paco Picabia” (p. 407).

En el primero de ellos, la voz del pensador y teólogo italiano se dirige “Un día como hoy, 17 de febrero de 1600”, el día de su ejecución en la hoguera, para trasladarle una petición, al “Señor de todo lo suyo, Señor de lo mío, antes de que me escupas en la boca”: que preserve “las únicas palabras que le quedan al mundo”, las de “esos dos amantes amarrados por el conflicto de la posesión, encendidos para siempre ante lo que va a desaparecer a orillas del Tíber”.

La agonía de Bruno en la hoguera no es obstáculo para que sus palabras se tiñan de ironía al contraponer el fuego de su suplicio con el de los amantes que en otro espacio y en otro tiempo (“Antes de que me escupas en la boca y en la cabina telefónica la muchacha de pelo castaño llame a su amante de invierno y ambos se cambien de ropa para ir a la cena de las cenizas”) también sienten una llama, aunque muy diferente: “Señor, no importa cuán oscura sea la noche, la madera ha comenzado a arder y el amor que todo lo da y todo lo quita ha metido otra moneda en la grieta de la conversación”.

En “Epístola del Giotto”, el pintor se dirige a Dante (“Amado Dante”) presentándose como “un hombre que distingue los catorce tonos del azul y la epopeya del rojo” y que es consciente de que “Hay que poner fin al cuento de los griegos y la baratija de los bizantinos que perpetúa la repetición de los infiernos cerrados”. Con esta forma de autocaracterizarse, la voz enunciadora del Giotto resume dos de las características que la crítica artística ha destacado sobre sus trabajos: el uso de una mayor variedad de colores respecto a la pintura anterior y la ruptura con el estatismo del estilo medieval de inspiración bizantina.

Además, el poema remite a una tradición que después se ha demostrado falsa, según la cual ambos personajes habrían sido amigos¹⁸, pues se cierra con la siguiente despedida: “Disculpa que no te abrace, he despertado con las manos disueltas por los ácidos de la fraternidad”.

El poema “Paco Picabia” ya anuncia su condición de poema irónico en el título, pues el nombre real del pintor vanguardista francés era Francis-Marie Martínez Picabia y descendía por vía paterna de una familia que había emigrado a Cuba desde Galicia y por vía materna de una familia vascofrancesa.

En el texto del poema en prosa se puede leer, en alusión desenfadada a los procedimientos irracionales que empleaban los dadaístas y surrealistas para sus creaciones: “Echan bencina al vino enlutado del psicoanálisis. Freud los espera en la peluquería”. No obstante, el poema se cierra con una cita atribuida a Picabia (“*¿Para qué serviría una iglesia si no fuera la tumba de Dios?*”), lo que cierra este retrato vanguardista fijándolo a una referencia histórica verificable.

Menos conocido es Gabriel Sherover, cuya figura se introduce en el poema “Gabriel” (p. 82): “Llámame Gabriel Sherover, la memoria contemporánea, las piedras de la Intifada, aquellos cuyas palabras aún caminan sobre las aguas del Tiberiades”.

¹⁸ Bandera Bistoletti (1993, p. 74) afirma en este sentido: “Aunque no es cierto que Giotto conociera a Dante Alighieri, que entre otras cosas en esa época estaba exiliado en Verona, es posible que el pintor se dejara influir por las mismas fuentes culturales”.

Este personaje histórico fue hijo de Gita Sherover, quien creó una fundación en recuerdo de su hijo cuando este falleció trágicamente a los 43 años. Fruto del trabajo de esta organización es uno de los paseos panorámicos que circundan la ciudad de Jerusalén¹⁹.

A través de esta “máscara” poética se introducen en el poema referencias a la compleja situación política de Jerusalén dentro del conflicto palestino-israelí, lo que nuevamente muestra la dimensión ética y política de la obra de Mestre. En este caso se trata de una voz que, a pesar del origen irónico del recurso de enmascarar el discurso poético tras un rostro interpuesto, se expresa en un tono serio y solemne adecuado a la seriedad del tema tratado.

Como ya ocurría en *La casa roja*, Mestre también recurre en ocasiones a otro procedimiento fundamentado en la ironía: el empleo de moldes genéricos diversos para dar al poema una apariencia externa diferente a la esperable por el lector.

En *La bicicleta del panadero* la reformulación, en ocasiones paródica, de géneros bíblicos y religiosos sigue estando presente, como puede comprobarse en “Reforma de la profecía” (pp. 56-57), “La tumba del apóstol” (pp. 112-113), “Oración de los carpinteros” (p. 127), “Éxodo” (p. 170), “La luz” (p. 327) o “La sastrería” (p. 456).

“Reforma de la profecía” cumple con lo prometido en su título y transforma el relato profético apocalíptico: “No cabe duda de que el Apocalipsis era una mala persona que canturreaba aquí y allá sin dejar pegar ojo a los niños”.

“La tumba del apóstol” emplea el molde del epitafio funerario para recordar a “los arrancados del tiempo de los vivos según el Libro de los Hechos”, que no son solamente personajes del Evangelio como el apóstol Santiago, sino también una lista de vecinos de la zona que fueron “fusilados por decisión del Tribunal Militar de Santiago de Compostela / en julio del 36”. Estos hombres y mujeres, que fueron “En aquellos días, como ovejas llevadas al matadero, / como corderos mudos delante de los trasquiladores”, son identificados en el poema con las palabras atribuidas al apóstol Santiago en su martirio (“*Podéis atar mis manos / pero no mi bendición y mi lengua*”) a través de ese intento de lograr poéticamente la “resurrección de los significados que interpretan las heridas del continuo presente desde el fondo de los libros muertos” que pretende en su poesía Juan Carlos Mestre (2013a, p. 46).

¹⁹ El estudio israelí Shlomo Aronson Architects realizó el proyecto “Gabriel Sherover Promenade” para la Gabriel Sherover Foundation en 1989. El proyecto puede consultarse en la página web del estudio de arquitectura (<https://www.s-aronson.co.il/portfolio-item/gabriel-sherover-promenade>) y actualmente forma parte del paseo panorámico (Tayelet) que constituye uno de los atractivos turísticos de Jerusalén.

“Oración de los carpinteros” y “La luz” adquieren la forma de bienaventuranzas reescritas poéticamente, como ya sucedía en “Salmo de los bienaventurados” de *La casa roja*. “Éxodo” y “La sastrería” tienen una orientación más bien paródica, en el primer caso de las narraciones veterotestamentarias y en el segundo del discurso de las plegarias.

En el caso de “Éxodo”, el poema comienza con una referencia paródica al pasado remoto en que se sitúa el segundo libro del Antiguo Testamento: “Tú no habías nacido y casi nadie había nacido / Los profetas profetizaban sin ningún miramiento / Los hombres se dejaban crecer los tirabuzones / [...] Las mujeres tenían hijos hasta los cien años”. El tono de esta parte del texto es desenfadado e incluso irreverente: “Todas las alimañas eran comadres de las personas / Pez Gordo hizo llover codornices en el desierto”.

Sin embargo, el final del poema remite a otra época posterior igualmente dura para el pueblo judío, con el verso “La Resistencia cifraba sus consignas en versos de Verlaine”. Como afirma Ryan (2011, parte I, cap. 5), la emisión en la BBC de unos versos del poeta simbolista francés sirvió como aviso del día D a los combatientes clandestinos contra los ocupantes nazis. Esta época de persecución para muchos judíos comparte con el éxodo bíblico que en ambas “lo inesperado del sueño era la única esperanza / Y ni dioses ni reyes supieron nada de todo esto”. Otra vez en la poesía de Mestre la parodia se puede convertir en denuncia y reivindicación ética.

La oración que aparece en “La sastrería” sigue los mismos caminos que el poema anterior, pues la parodia de las fórmulas de petición habituales en las plegarias es evidente: “Podrías haber hecho que me nombrasen director de la Biblioteca Nacional / Podrías, señor, hacer que me volvieran a salir los dientes”. También aparece la idea de la bendición: “Te empeñaste en bendecirme y yo acepté la imposición de manos”. Sin embargo, el texto evoluciona hacia una súplica que remite a ese impulso ético presente en todo el libro (“dame una varita mágica para perdonar a las noches y a los soldados que gimen”) y expresa la conciencia de la relevancia de esa misión de la poesía y cierto miedo a no poder desarrollarla lo suficiente: “Acepta la necesidad de mi corazón que sostuvo algo tuyo / No permitas que mis errores dejen de amarte / Y si fuera estrictamente necesario acepta finalmente mi vergüenza”.

Otro tipo de textos cuyo molde genérico emplea Mestre para construir sus poemas es el jurídico-administrativo, como ocurre en “Pliego de condiciones” (pp. 128-129), que aparece definido como un texto contractual (“Este contrato es con la ardimión, pero no se dice así, sino ardimiento”) o en “Versión no oficial del ser” (pp. 412-413), que toma la forma de una declaración judicial (“Si me acusan de algo tendrán que acusarme de todo”) en la que

el poeta se va defendiendo punto por punto de los cargos que se le imputan (“Asunto segundo prefiero una bandada sin pájaros a ser otro fulanito en la asamblea de Adán”, “Asunto tercero he abandonado todas mis dudas y soy un as desastroso para los negocios”), para terminar el poema negándose a dar más explicaciones: “Señores astrofísicos no tengo ninguna intención de contestar más preguntas”.

En “La pregonera” (p. 223) se puede encontrar un procedimiento de parodia del discurso ordenado semejante al poema anterior que enumeraba los asuntos para organizar su supuesta defensa jurídica. En este caso, lo que se desgranar y ordenan paródicamente son hechos: “Por este orden se suceden los acontecimientos: / a) en la pradera las novias desentierran sus camas / b) lo que escuchas es cuanto nos llega desde fuera del mundo”.

No obstante, el poema —que había comenzado como en un antiguo anuncio pregonado oralmente por la calle (“Se buscan desertores y en la coleta de los chinos / comienzan a ladrar los perros del escarmiento”)— subvierte tanto la ordenación aparente de la lista anterior como las convenciones habituales de la poesía al cerrarse con una referencia metatextual al comienzo de la propia pieza: “Los perros que comenzaron a ladrar en el verso segundo / reaparecerán miles de años después metamorfoseados en greda”.

La misma intención de cuestionamiento de los hábitos discursivos que recurren a ordenar con letras o apartados el texto aparece en “La paciencia del alquimista” (pp. 242-243), donde la particular semblanza biográfica de Mallarmé (que recuerda a los poemas de este tipo mencionados anteriormente) llama la atención sobre algunos hechos de su existencia, desgranados en un breve listado: “Es interesante señalar que: a) padeció de reuma, b) escribió *Lo que decían las tres cigüeñas* y c) se le murió irreversiblemente la novia, Harriet Smith, una rubia americana que lo dejó tocado del ala”.

También con asunto literario como el poema anterior, “Primer centenario” (p. 391) recoge la participación de un autor en la celebración de su centenario, en el que se ve obligado a intervenir con “Una exhaustiva ponencia sobre el Origen Verdad y Sobrevivencia del Mito” ya que “Está mal que yo lo diga, pero excepto yo la mayoría estaba para el arrastre / Las cosas se hacen bien o no se hacen así que me tocó hablar de mí mismo”. Posiblemente el poeta en cuestión sea Walt Whitman, autor del célebre poema “Canto a mí mismo” dentro de *Hojas de hierba*. Al cuestionamiento de las instituciones académicas y del mundo literario en general en *La bicicleta del panadero* se dedicará un apartado específico más adelante.

Como afirma Ordóñez (2015, p. 68), la escritura de Mestre es un “cantar totalizante”, cuya voluntad es crear “una voz hecha de las voces de los débiles y los descontentos”, lo que le lleva a incluir también el género periodístico dentro de su discurso poético.

Concretamente, el “Primera página” (p. 117) gira en torno a la supuesta publicación diaria en el *Herald Tribune* de un artículo “que sistemáticamente comenzaba con la palabra *ligeramente*”. De este modo, ese adverbio se convierte en un irónico y amargo recuento de las situaciones dramáticas ocurridas “Entre 1942 y mil novecientos cuarenta y cinco” que no fueron atendidas en su dimensión monstruosa por la prensa del momento: “ligeramente estremecido por los sucesos que ponen en duda la decencia moral de las maniobras bélicas”, “ligeramente molestos con lo que dicen que les hacen a los judíos últimamente”. También con este adverbio, el poema se cierra con un reproche a la tibieza en la búsqueda de culpables y a la cierta pasividad de la respuesta (“la prudencia con la que los humanistas siguen metiéndose ligeramente con los banqueros, los puños en los bolsillos ligeramente cerrados”) y con el verso que dio inicio al texto en forma de cierre circular: “ligeramente vigilados por el guardián de la noche / entre mil novecientos cuarenta y 2 y mil novecientos 45”.

Ni siquiera tipos de texto tan cotidianos como los instructivos quedan fuera de la mirada de transformación poética de Juan Carlos Mestre en este libro, pues en “È pericoloso sporgersi” (p. 148) se suceden las recomendaciones de seguridad a partir de la sutil transformación en instrucción de la advertencia inicial que en ocasiones aparece escrita en una placa al lado de las ventanas en lugares públicos y medios de transporte en Italia: “inclínese por la ventana es peligroso” (en lugar del original “es peligroso inclinarse por la ventana”). Con ello subvierte numerosas señales de prohibición y recomendaciones de seguridad para proponer un comportamiento libre de restricciones: por ejemplo, “haga lo que le dé la gana en el watercloset de los aeroplanos diga que sí”. El poema termina con la enumeración de las ventajas de esa actitud festiva y transgresora:

acuéstese a la hora del desayuno la nariz hacia el cielo
pase la gorra sea feliz que no tenga que repetírselo
no use el ascensor cante ópera cómica hágase pájaro
puede sobrevivir es lo que tiene inclinarse por la ventana.

Para terminar con este apartado dedicado a los moldes genéricos, conviene prestar atención al poema “Manifiesto Noé” (pp. 199-200), que parece seguir el consejo de su último verso (“Meted un bestiario en una jaula y echadle cerillas hasta escucharlo cantar”), pues hace un extenso repaso de una serie de especies animales a las que trata de diferentes modos pero con un tono desenfadado común.

Por un lado, la voz poética se dirige a algunos animales para entablar una especie de diálogo con ellos: “Ciudadano coyote, ciudadana pantera / no es conveniente consumir carne humana / a la hora en que los niños visitan el zoo”). Respecto a otros animales establece prohibiciones (“No se debería obligar a las focas a pasar más de una vez por el aro”, “Debería limitarse el uso de la palabra miel y solomillo”) u obligaciones (“Regalad cosas bonitas a los animales, elegantes chaquetones de cuero / cómodos zapatos”).

En conjunto, el poema parece apuntar hacia una preferencia por los animales (“A quién perjudican los encantadores bichos, las amenas bestias”) frente a ciertas actitudes humanas (“Prefiero que me muerda un tigre a que me lama una monja / Preferible morir devorado a que te endiñe la extramaunción un cura”), motivo por el cual finaliza, como ocurre habitualmente con los manifiestos, con esa proclama final en contra de los bestiarios, del que este texto podría considerarse contrapunto satírico.

3.2.2. Biografías poéticas y retratos

Por otra parte, Mestre utiliza con frecuencia en *La bicicleta del panadero* una modalidad de poemas referidos a la historia de la cultura que no abundaba en *La casa roja*.

Se trata de poemas que recrean biografías de personajes reales con un lenguaje poético que, como sucede en el poema sobre Picabia comentado anteriormente, no tiene nada que ver con la objetividad o la precisión que podría esperarse de una semblanza biográfica, de modo que se produce un contraste irónico entre ambos registros, como puede comprobarse en “Elizabeth” (p. 159), “Lennon” (p. 180) o “Helénides de Salamina” (p. 354).

“Elizabeth” recorre algunos datos biográficos de la poeta Elizabeth Bishop, nacida en “Estados Unidos del Norte, / a unos cuantos kilómetros de la frontera con Canadá, / de lo que se deduce que es americana como otros astronautas, / hombres de Estado, jugadores de béisbol y escritores célebres”. Sus inicios en la poesía se sitúan cuando “conoce a Marianne Moore, ¡imagínate!, y se queda flipada”. El tono desenfadado de la descripción humorística de EE.UU. y su sociedad se une al tono coloquial con el que se expresa el encuentro decisivo de Bishop con su mentora y que contrasta irónicamente con la relevancia del momento. Sin embargo, la composición muestra una muy seria preocupación por la figura de la poeta, pues termina con una alusión a la última obra publicada por Bishop (1977), un breve artículo titulado “Memories of Uncle Eddy” al que Mestre se refiere con los versos “Murió a los 68,

en el otoño de mil novecientos setenta y nueve / recordando al tío Neddy, a quien no conocía de nada”.

“Lennon” realiza la misma operación biográfico-poética respecto al músico inglés miembro de The Beatles. El poema parte del nacimiento del músico (“En Liverpool, bajo el bombardeo nazi, nació John Winston”) para reunir datos dispersos de su vida (“John Winston dejó de cortarse el pelo / y siguió tocando la armónica en casa de su tía Mimi”, “Luego le dio por ponerse unas gafas redondas / y hacerse una fotografía sujetando un cerdo”; “conoció a una japonesa / bastante poco atractiva pero que era la bomba”).

Dentro de ese repaso por su vida incluye un verso traducido al español de la canción “Mother” del músico británico: “*Padre, tú me abandonaste, pero yo nunca te abandoné a tí*”, que aparece como cita inicial en el poema: “Father, you left me, but I never left you”²⁰. Por un lado, esta alusión al padre y al sentimiento de fidelidad del hijo hacia su figura remite a la circunstancia de la biografía de Juan Carlos Mestre, que sobrevuela toda la obra para parte de la crítica: el fallecimiento de su padre. Por otro lado, se relaciona intertextualmente con el siguiente poema del libro, titulado “Let it be” (pp. 181-182), como una de las canciones más conocidas de The Beatles, que a su vez está lleno de citas más o menos veladas a letras de su amplia discografía.

Los dos versos que cierran “Lennon” aluden a las trágicas circunstancias de su asesinato (“Un tal Chapman le pegó seis tiros el 8 de diciembre de 1980”), pero dejan una puerta abierta en el texto al legado de sus canciones, que se refleja en el poema que aparece justo a continuación en el libro (“Esa misma noche, a las 23:15, John Winston fue declarado ¿muerto?”).

Mucho menos conocido es el poeta cuya biografía se recrea en “Helénides de Salamina”. El poema, como los anteriores, comienza por el nacimiento del personaje (“Helénides de Salamina nació en Mogarraz, provincia de Salamanca”) y hace una primera referencia irónica a la fecha en la que produjo (“No como cabría suponer en el siglo quinto antes de Cristo, sino / el 28 de julio de 1894”). También es irónica la afirmación, que se introduce dentro del fragmento del poema en el que se desgrana su currículum, de que Helénides de Salamina no era un seudónimo, pues realmente sí lo era (su nombre legal era Ángel Rodríguez Campos), aunque el sobrenombre helénico fuese mucho más ajustado a su personalidad que su identificación en los registros administrativos. El poema termina con el

²⁰ Du Noyer (2021, pp. 36-37) analiza este tema de Lennon y reproduce su letra.

apodo con el que se lo conocía en Casar de Cáceres, el “pueblito donde vivió apartado del mundo / y querido hasta por las piedras”: *don Ángel el de la melena*.

A pesar de este juego irónico con los nombres atribuidos al personaje, el poema está lleno de datos históricos documentados en, entre otros textos, el trabajo de Gutiérrez Macías (1990) sobre este personaje cuya biografía se presenta como ejemplo de dedicación humilde y honesta al arte y al pensamiento en un tono de respeto y admiración, en contraposición a los rasgos caricaturescos con los que Mestre describe a otro tipo de intelectuales.

Muestra de esta preocupación por la recuperación crítica del pasado, Mestre (2013a, p. 50) afirma: “Creo en poesía como la teoría menos humillante de la historia de las civilizaciones”; en esta línea, en *La bicicleta del panadero* son varios los poemas en los que se recuperan acontecimientos y figuras del pasado con un nuevo significado diferente al que la historiografía oficial les concede.

Por ejemplo, podrían destacarse: “Las estrellas ya no son lo que eran” (p. 183), en el que aparece Marwin Sylvor, célebre diseñador de carruseles del siglo XX; “Oh capitán” (p. 198) acerca del guerrillero cubano Eliseo Reyes; o “Humo” (pp. 281-282), sobre la figura del inventor del barco de vapor Robert Fulton.

“Las estrellas ya no son lo que eran” atribuye el “amor por los carruseles y los caballos de colorines” de Marwin Sylvor a que “le prohibieron de pequeño montar en un tiovivo”. El poema destaca cómo “en sus atracciones tenían entrada gratuita / los golfos y el alimento para peces del héroe de los descampados” porque “Amaba los corazones que fracasan y el sonsonete de los poetas”. Sin embargo, aquel tiempo hermoso ya pasó y el poema se cierra con la constatación de que cada vez hay menos espacio para la belleza poética representada por los carruseles de Sylvor: “Las estrellas ya no son lo que fueron, luces en aprietos / granujas que desaparecen en un periquete / entre los sueños pendientes de ser soñados”.

La aparentemente nimia anécdota de la afición de Sylvor por los carruseles a causa de aquella prohibición cuando era niño termina convirtiéndose en una percepción general sobre la pérdida de espacio para lo bello en el mundo contemporáneo.

En cuanto al poema “Oh Capitán”, su título puede ser una referencia intertextual al poema de Walt Whitman (2006, pp. 718-721) dedicado a Lincoln, que sería irónica si consideramos que en realidad el texto de Mestre se dedica a Eliseo Reyes, uno de los guerrilleros cubanos que acabaron con el régimen de Batista. Para recordar esta figura, el poema recurre a un texto semejante al que aparece en las placas conmemorativas situadas en los lugares donde nacieron o residieron personajes ilustres. En este caso, “Eliseo Reyes, el

heroico capitán san Luis / de la Tierra y el Llano, vivió en el número tres / de este edificio, después del triunfo de la Revolución”.

El poema prosigue con la siguiente fase de la continua lucha revolucionaria del personaje: “De aquí se despidió de su esposa e hijos / para convertirse en Rolando, el mejor / hombre de la Guerrilla del Che en Bolivia”. Este compromiso férreo con la causa revolucionaria latinoamericana lleva a la afirmación “De estos hombres se hace un pueblo”.

No obstante, en la calle donde vivió Reyes la situación actual parece bien distinta a la que anhelaba el guerrillero: “Un poco más arriba, junto al Círculo Infantil / *Vietnam Heroico*, las prostitutas jóvenes sonríen / a los turistas que votan a los socialdemócratas”.

Este contraste satírico que, de tan amargo, resulta sarcástico, se remata con una conclusión desencantada que cierra el poema con una amargura aún mayor si cabe: “También de hombres como estos se hace un pueblo”.

En el poema “Humo” la voz enunciativa comienza afirmando: “Estoy en Nueva York [...] En Lexington Flower Shop he comprado quince dólares de nomeolvides para llevarle a Robert Fulton, enterrado en el cementerio de la Trinity Church”. La ciudad es simultáneamente escenario de otros sucesos: “Solo un poco más allá en el club de la competencia, Mano Dura firma acuerdos devastadores con algún gobierno más que muy favorablemente convencido de las ventajas del expolio capitalista”, “Aquí también viene a hacer picnic Jean-Michel Basquiat” o “Los negros pasan en patinete a una velocidad de vértigo”. Mientras tanto, el poeta llega al cementerio “con quince dólares de primavera en una mano y una bolsa de papel marrón llena de recuerdos imborrables y pipas de calabaza para Robert Fulton en la otra”.

En el último párrafo del poema en prosa el enunciativo lírico deposita las flores en la tumba que había ido a visitar: “Y le dejo los nomeolvides al simple ingeniero Robert Fulton”, a quien define, influenciado por la conciencia de ese “expolio capitalista” que se produce constantemente en el cercano Wall Street, como “un estafador entre muchos”. Sin embargo, hay una salvación lírica e irónica para el inventor de la navegación a vapor, pues él fue también “—las cosas como son, añade aquí el poeta—, inventor de la chamusquina y el inocente humo de los barcos”.

Evidentemente, este procedimiento de recuperación y reinención poética de figuras del pasado tiene una limitación: que el lector no identifique las referencias históricas y no quiera indagar sobre ellas. El autor es plenamente consciente de ello, pero, en una muestra inequívoca de su talante irónico, en “La cuenta” (pp. 49-50) lo reconoce explícitamente.

El poema hace, a través de una de las habituales máscaras enunciativas mestreanas, un retrato muy crítico de un escenario que podría identificarse con la sociedad norteamericana tras una debacle financiera (“Respecto a mi lamentable situación todo debe atribuirse a la crisis / Hace meses que nadie me pide una conferencia sobre la escuela de Stevens / las traducciones están paradas como en un país de políglotas”). La censura satírica de la voracidad capitalista también está presente: “Antes de que los comensales de Wall Street se hayan zampado la última cabeza seriada de Jefferson”.

Dentro de este escenario norteamericano, el enunciador poético nos transmite, en un guiño de complicidad irónica, esa conciencia del autor de que las referencias históricas podrían no entenderse, como pudiera suceder en el caso que cita a continuación, uno de los amigos más cercanos del presidente Lincoln: “Antes de que Joshua Fry Speed, no importa que no sepáis quién era Joshua ni Fry ni Speed / Vuelva a ser atado a la maledicencia con una cinta de lavanda”.

Pudiera ser, y según el poema poco importaría, que la identidad de Joshua Fry Speed no fuese conocida por el lector y que tampoco supiera que desde la biografía de Sandburg (1926) sobre Lincoln son recurrentes las insinuaciones en torno a una posible relación homosexual entre el presidente norteamericano y el aludido, basadas en una supuesta “veta de lavanda” (expresión también supuestamente relativa a la homosexualidad) en su carácter.

Poco importaría porque para todos llegará la hora final a la que alude el título (“corriendo de boca en boca, algún día vendrá la que no necesita orgullo”) y será el momento de hacer “la cuenta de los paisajes en penumbra y las camas de amor”, tras la que solamente saldrán bien parados algunos: “Y dirá, has vivido siempre ahí, quédate aquí, nada debes”.

Frente a estas biografías y alusiones a personajes históricamente identificables, otros poemas toman la forma de retratos referidos a personas que aparentemente pertenecen a la realidad cotidiana del poeta y que se filtran en sus versos como muestra de esa voluntad de Mestre (2013a, p. 35) de “hacer de su lengua la memoria moral de las víctimas que siguen habitando las zonas indefensas del lenguaje”.

“La esquila” (pp. 363-365) representaría este tipo de biografías cotidianas, ya que el texto comienza advirtiendo que “Esta es la historia de un hombre sentado en una silla. Un hombre que permanece leyendo el mismo periódico hace setenta y cinco años”. El enunciador poético, con cierta sorna, elude su responsabilidad respecto a lo que este lector de diarios pueda llegar a opinar: “Yo solo cumplo con contarles la historia de un hombre”.

Sin embargo, el poema traslada en una velada crítica al periodismo la visión que el hombre ha adquirido de su lectura: “Bajo los titulares del asombrado y cambiante mundo

ridículo, el mundo ridículamente asombrado no ha cambiado ni una sola coma en los renglones de tinta”. El hombre recorta la esquila de “las desgraciadas integrantes de la Orquesta de Señoritas Portuguesas cuyo ómnibus se precipitó desde el puente de Óbidos” y se pregunta “por qué la vida de los músicos es menos justa que la de los Primeros Ministros”, en una muestra de cómo la poesía de Mestre siempre tiende a cuestionar las dinámicas sociales imperantes y a prestar especial atención a quienes son apartados por ellas. El final del poema es elocuente en este sentido: “al hombre que lleva setenta y cinco años leyendo el mismo periódico le han echado raíces las piernas. La palabra inefable, del latín ineffabilis, indecible, debería ausentarse del diccionario mientras no cumpla con el deber de contar esta historia”.

En su reseña al poemario, Moga (2012, p. 142) sugiere la posibilidad de este origen biográfico cotidiano para ciertos retratos poéticos en *La bicicleta del panadero*, donde, a su juicio:

algunas voces y acontecimientos del pasado chileno del poeta se asoman a los poemas, como en ‘La hija del dueño de la dulcería de la calle Schubert’ [pp. 360-362] —precedido por una larga cita de Violeta Parra, hermana de Nicanor Parra—, donde se menciona a los ‘chanchos’ y la protagonista del poema les grita ‘cafiches a los carabineros’.

En este poema, el recuerdo de ciertos episodios con tintes cómicos como el mencionado de los insultos a la autoridad contrasta con otros menos risibles pero que son relatados desde un punto de vista irónico que permite el distanciamiento respecto a cualquier tratamiento sentimental: “La recuerdo mirándome en exclusiva por encima de las gafas”; “Abandonarme fue tan fácil como pedir otro helado”.

Esta presencia de posibles elementos biográficos contemplados con cierta distancia irónica se encuentra también en relación con las circunstancias de la vida del propio poeta en “Biografía” (pp. 253-254). Por ejemplo, aparece una referencia a la fecha de nacimiento del poeta (15 de abril de 1957): “Mi cumpleaños coincide con el de Leonardo da Vinci, pero lo llevo con resignación”. También en este tono se describen algunos rasgos de su personalidad: “Juego al ajedrez con las moscas, mi especialidad siempre ha sido el jaque vampiro / Me repatean las fiestas patronales, tanto como el pop de los correligionarios de Felipe II”. Buena prueba del carácter irónico de este peculiar poema autobiográfico es su cierre: “Qué lástima con mi inteligencia no haber nacido un poco antes que Gutenberg”.

Probablemente el procedimiento más novedoso en *La bicicleta del panadero* respecto a este modelo de biografías y retratos poéticos sea el que puede verse en “El mecanógrafo” (pp. 232-233) y en “Comunidad de vecinos” (p. 252).

En el primero de estos poemas se retrata a un mecanógrafo llamado “Bostezo del Hombre Fantasma”, a quien también se identifica con sus iniciales “B. H. F.”, un personaje alegórico que “escribe con la misma fe que toma bicarbonato. su especialidad es hacerlo correctamente” y que “pone su tristeza como margarina en cada cosa”. Por ese motivo, “debería graduarse y cultivar un pequeño huerto de sellos de correos. ir a lo práctico. terminar los estudios antes de tomar la determinación de acercarse a un puente”.

En “Comunidad de vecinos” son varios los personajes con nombre motivado que aparecen entre sus irónicos versos. En el primer piso vive “Dama del Fracaso, pelo negro, ojos increíbles de prisionera minutos antes de ser raptado por el príncipe de los ansiolíticos”. En el cuarto lo hace “Corazón Eternamente Vacío por el coronel de la angustia”. Muy sintomáticamente, el poema se pregunta: “Qué más se le puede pedir a un edificio de siete plantas”.

3.2.3. Intertextualidades y alusiones culturales

Además de esta presencia ocasional de personajes célebres o anónimos sobre la que se acaba de llamar la atención en algunos poemas de *La bicicleta del panadero*, en esta obra también se puede percibir el eco del discurso de otros autores y de otras obras. Como el propio Juan Carlos Mestre (2013a, p. 45) afirma en una de sus conferencias sobre la palabra poética, “Hablamos con palabras ya usadas por otros, escribimos con palabras prestadas, con ideas prestadas, con la atmósfera del pensamiento de otros”.

En este poemario, el autor recurre a palabras prestadas no solamente pertenecientes al ámbito de la literatura, sino también a los de la música o la historia política. Por ejemplo, el poema “The bells” (p. 11) cita un fragmento de la letra de la canción “Do you love me?”, de Nick Cave & the Bad Seeds: “The bells from the chapel went jingle-jangle / Cantaba Nick Cave con el coro infantil de las malas semillas”. “Barrio de la sal” (pp. 303-305) cita textualmente las palabras de “Theodore Roosevelt, vigésimo sexto cowboy de los Estados Unidos” que han dado nombre a uno de los principios de la política exterior norteamericana conocido como “Big stick ideology”: “*Habla con suavidad y lleva un buen garrote; llegarás*

lejos". En ambos casos se percibe la intención irónica con que se introducen en los poemas esas citas de discursos no poéticos.

En otros poemas se advierte la huella de voces literarias que acompañan el canto de poeta con su presencia. Entre ellos se podrían destacar: "Tarot de La Habana" (p. 104), que enfrenta la poesía de Rimbaud con el lenguaje de la cartomancia, y "Poema de la suerte", que incluye citas literales de las *Illuminaciones* de poeta francés; "Smoking club" (p. 186), poema que se introduce en las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob; o "El imantado" (p. 202), que rememora con cierta irreverencia la obra de Lezama Lima.

El primero de ellos, "Tarot de La Habana", realiza una sugerente fusión de elementos del imaginario poético de Jean Arthur Rimbaud con las cartas del Tarot, todo ello en el marco de la capital de Cuba: "los malhechores encabezados por Lezama entran en La Habana". El lenguaje de la cartomancia se introduce a través de la referencia al poeta cubano, cuyo interés por el Tarot y el ocultismo ha sido estudiado por numerosos autores, entre otros Neila (2011). Sin embargo, la voz poética que se entrelaza en el texto con las cartas adivinatorias es la de Rimbaud, pues varias secuencias del poema en prosa remiten al imaginario del autor simbolista.

Por ejemplo, "Se han atado con cordones fúnebres a la estación de las iluminaciones" remitiría a la célebre pieza del autor francés titulada "Mi bohemia"²¹. El fragmento "Es el materialismo histórico del fuego quien esparce Estudio a los mendigos que languidecen en los campanarios" podría recordar al poema "Los pobres en la iglesia"²². Lo mismo podría decirse de "Sacan brillo a los botines del Ahorcado", que remitiría al poema "El baile de los ahorcados".

Para terminar, en el poema aparece una cita literal de uno de los poemas en prosa de *Illuminaciones* que termina de fijar esa relación intertextual entre el texto y la voz poética de Rimbaud: "Dilo tú, belleza: *He aquí el tiempo de los Asesinos*"²³.

Precisamente a la obra *Illuminaciones* corresponden las citas que se insertan en el texto de "Poema de la suerte" (p. 349-350), concretamente al poema en prosa de Rimbaud (2007, p. 323) titulado "Después del diluvio".

²¹ Rimbaud (2007, p. 109): "y rimando en medio de sombras fantásticas, / tiraba de los cordones de mis zapatos malheridos, / como si fuesen liras, con un pie cerca del corazón".

²² Rimbaud (2007, p. 141): "Encerrados entre bancos de roble, en los rincones de la iglesia / que entibia su hediondo aliento, dirigen sus ojos / al coro que resplandece de oro y a la escolanía, / cuyos veinte gaznates berrean cánticos píos. / Aspirando el olor de la cera como si fuera el de una hogaza, / felices y humillados, tal que perros apaleados, / los pobres ofrecen al Buen Dios, patrón / y señor, sus oremus, risibles y obstinados".

²³ Final del poema en prosa de *Illuminaciones* de Rimbaud (2007, p. 349) titulado "Mañana de ebriedad".

La presencia de elementos intertextuales es aún más evidente en “Smoking club”, donde el poema comienza con una alusión directa al autor cuya voz se va a tomar prestada en el texto: “Como todo el mundo sabe gracias a Marcel Schwob / las jovencitas Poll, Doll y Moll no soportaban el olor a tabaco”. Estos personajes aparecen en el relato “Gabriel Spenser. Actor” incluido en *Vidas imaginarias*, libro de relatos en el que Schwob (1997, pp. 203-207) recrea con gran libertad las existencias de ciertos personajes históricos. El poema toma estos personajes de Schwob y les da una vida propia de la que carecen en el relato (“Poll se había casado con un desenfrenado fumador / Doll trabajaba en una empaquetadora de cigarrillos / Moll regentaba un estanco”).

Finalmente, las tres mujeres “el miércoles de ceniza de 1905 se hicieron humo” cuando el autor del relato en el que aparecieron muere. La alusión al fallecimiento del escritor queda aún más patente, pues el estanco que regentaba Moll estaba situado en “boulevard Quinet número 3”, justo en la entrada del cementerio de Montparnasse donde está enterrado Schwob.

El poema “El imantado” también incluye una referencia funeraria, pues comienza con el epitafio que mandó situar en su tumba José Lezama Lima, el autor cuya voz atraviesa el texto: “Ya sabidos cada uno de ellos donde *el mar violeta añora / el nacimiento de los dioses*”. De hecho, el propio Mestre menciona este lugar como su favorito en la entrevista que le realizaron para el *Diario de Ibiza* Balcells y Catalán (2011): “Un lugar. El cementerio de La Habana donde enterrado don José Lezama Lima el mar violeta añora el nacimiento de los dioses”.

La voz del Lezama Lima que aparece en este poema parece más la voz íntima del hombre que la del poeta, pues Mestre se refiere a él como “Jocelyn Lezama Lima”, sustituyendo su nombre de pila por el que empleaba para firmar sus cartas familiares, como puede comprobarse en la correspondencia del autor cubano²⁴. Por ese motivo se menciona “el asma de los mármoles” en alusión a la dolencia respiratoria que tanto preocupó al poeta durante toda su vida, o se habla de “la quemadura de los hormigueros del cáncer”, que parece referirse al célebre cuento “Cangrejos, golondrinas”, de Lezama Lima (2019, pp. 71-85), que ha sido estudiado entre otros por Ulloa (1991) y donde se puede leer el siguiente pasaje cuya resonancia en el poema de Mestre parece clara:

²⁴ Lezama Lima (2013, p. 56): “Lezama comienza a firmar sus cartas ‘Jocelyn’, como lo llamaba Eloísa. Él, a su vez le puntualizaba: ‘Mi hermana, con *c* y con *y*, como el personaje de Lamartine’”.

Mientras se aplica el aceite hirviendo, tiene que tocarla su esposo todos los días. Ya tiene túnel, ahora espere salida. Se sentía penetrada, la penetración estaba en tan mínima dosis en su recorrido que no sentía dolor. El topo seguido de la comadreja, el oso hormiguero seguido de una larga cadena la recorrían. Buscaban una salida, mientras sentía que la protuberancia carmesí se iba replegando en el pozo de su cuerpo.

La presencia de otras voces en los poemas de *La bicicleta del panadero* puede llegar incluso a la parodia, como sucede en “Motel Mar” (p. 390). Como también ocurría en *La casa roja*, algunos poemas tienen la forma de “texto derivado de otro texto preexistente”, lo que Genette (1989, p. 14) denominaba “hipertextualidad”.

En “Motel Mar” esta derivación se produce en forma de imitación consciente y jocosa de una obra muy conocida de la literatura medieval española: las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

La parodia se basa en replicar casi exactamente los primeros versos de la copla III de la obra manriqueña introduciendo una paronomasia en el primero de ellos (“Nuestras vidas son los líos” en lugar de “Nuestras vidas son los ríos”), a partir de la cual el texto deja de explotar la alegoría “ríos = vidas / mar = morir” para convertirse en un poema erótico en el que nuestra existencia es un “lío” que conduce a la cama, “que es el sufrir”.

A ese lecho y a ese sufrimiento van los “amoríos”, los “líos astrales” y “los acogedizos / como caballos troyanos”, y en ese lecho se produce la misma igualación que se producía en la copla de Jorge Manrique, solo que en este caso es una igualación en el placer erótico en lugar de la equiparación en la hora de la muerte de la que hablaba el texto medieval.

Aunque formalmente la imitación se desvíe ligeramente del esquema métrico original de la copla manriqueña (el noveno verso del poema de Mestre es octosílabo y no tetrasílabo de pie quebrado como correspondería), el poema transforma eficazmente a través de la parodia el discurso medieval centrado en la muerte en una celebración del goce amoroso, que resulta aún más festiva por esa resonancia de la voz de Manrique que se esconde en su hipotexto.

Este tipo de imitación formal paródica también se puede detectar en “Copla del senador” (p. 302), formada por veintidós versos en su mayoría octosílabos que en general riman como pareados consonantes y que son reproducidos en el poema de forma prosificada:

“Qué se hizo firmamento | de aquel tiempo de cemento. | Qué de tan fugaces amores | las corbatas de colores”.

Algunos poemas de *La bicicleta del panadero* no poseen estas resonancias a textos ajenos o a formas compositivas preexistentes, pero sí aluden a personajes conocidos de la historia de la literatura y de la cultura en general con un tono desenfadado, en una línea semejante a lo que ocurría en *La casa roja*.

El poema “Soliloquio” (p. 25) nombra a tres personas cuyas estatuas pueden aparecer en un parque como el que se describe en el texto (“Jacinto Benavente, Pío Baroja y don Policarpo Herrero benefactor de esta villa”), pero lo hace en un tono irónico, pues unos pocos versos antes se ha afirmado que “De lejos todas las estatuas parecen un cura recién venido al mundo / Cualquier botarate les partirá la nariz de un martillazo”. Tanto el premio Nobel de Literatura como el novelista vasco son conocidos por su obra literaria, mientras que Policarpo Herrero fue un empresario berciano que fundó el Banco Herrero. Los tres son tratados en el poema como figuras a las que se brindan honores en forma de estatuas, pero han sido relativamente olvidados porque nadie les presta atención: “En realidad las estatuas están en los parques juntos a aquellos que se equivocaron”.

En “Crónica de la Edad Media” (pp. 79-80) el autor construye una amplia galería de personajes históricos que a lo largo de los siglos han ejercido la opresión de los más débiles y la persecución de los disidentes: “Son los mismos que en la Edad Media tiraban piedras a los leprosos”. El tono es serio en general en todo el poema porque se trata de una censura moral en toda regla a este tipo de personajes, pero, al aludir a dos líderes autoritarios del siglo XX como Iosif Stalin y Adolf Hitler, Mestre no puede evitar la burla en cierto modo despectiva que implica nombrarlos en diminutivo y empequeñecer sus figuras: “Josecito y Adolfo aspirantes al título de peso mosca”.

El poema “Tumba sin mí” (pp. 95-97) representa un cementerio en el que están enterrados tanto seres cotidianos en la vida del poeta (“Aquí yace el padre, el devorador de bolsillos y condecoraciones / Yace el hermano que duerme en la habitación contigua con la frente llena de coches”) como personajes célebres con los que se identifica, como Jean Cocteau o “cuatro de cada tres poetas rusos dignificados por la ley de maleantes”, en referencia a los escritores soviéticos perseguidos legalmente que han sido objeto de estudio entre otros para García Moya (2013).

Como puede apreciarse, incluso en este tipo de poemas elegíacos se filtra cierta visión humorística. Esta mirada parece que permite al poeta superar el dolor, pues en el poema llega a hacer un juego de palabras con el apellido de Antonio Pereira, uno de los

referentes literarios de Mestre y que había fallecido en 2009. Cuando el autor escribe “no olvides el desván donde guarda Pereira las peras”, a través de ese juego de palabras basado en la paronomasia, logra sobreponer esa visión humorística al dolor por la reciente desaparición de uno de los referentes literarios más importantes en su vida. No en vano Pereira es uno de los escritores a quien más atención ha dedicado Mestre a lo largo de su vida, hasta el punto de que recientemente ha prologado su obra poética completa (Siruela, 2022) y ha donado el mural “Las ciudades del Poniente”, pintado por él mismo, a la Casa Museo Antonio Pereira de León.

Como afirma Rico (2012), la visión poética de Juan Carlos Mestre en *La bicicleta del panadero*,

indaga en la conciencia de lo contemporáneo: la cultura, el arte, la política, los acontecimientos que desde el pasado marcan, condicionan y determinan el presente, la memoria y sus diversos estratos (en el plano íntimo, pero también en el colectivo), el mundo como un medio complejo, poliédrico, en el que flotan, se comunican, establecen una relación dialéctica lo popular y lo culto, el más depurado y atrevido alarde lírico con destellos de un prosaísmo cruzado por la ironía.

Probablemente, esta visión poliédrica y la tendencia irónica de este libro de Mestre no se pueda expresar de una forma más elocuente que a través de un poema que trata precisamente sobre “El círculo de Bajtín” (p. 175), uno de los grupos de teóricos de la literatura que más han contribuido a clarificar la capacidad polifónica de la literatura, aunque paradójicamente consideraban que la lírica no era el género más adecuado para explotarla, sino la novela.

El poema refleja cómo muchas de las aportaciones de Bajtín no se han conocido hasta cierto tiempo después de su muerte, debido entre otros motivos a que fue purgado por el estalinismo (“Alguien se llama Mijaíl Mijáilovich y por todo comentario queda el silencio”) por motivos ajenos a su labor académica (“Una familia relacionada con la aristocracia y un hermano alistado en el ejército blanco”).

La recuperación de sus trabajos ha permitido conocer, por ejemplo, sus ideas sobre la risa festiva en la novela de autores como Rabelais (“Alguien pide ayuda a sus amigos que ya solo existen en el carnaval del futuro”) o su análisis de la narrativa de Dostoyevski. De hecho, el novelista ruso es mencionado al final del poema, en el que Bajtín aparece derrotado (“A los setenta años, Mijaíl Mijáilovich ya anciano, viudo, y habiendo perdido una pierna”),

pero irónicamente “Quita las piedras de las lentejas que atormentaron a Dostoyevski durante toda su vida”, verso final del poema que alude al primero (“Alguien cuenta nuestros días de felicidad como piedras en las lentejas”) y que recuerda cómo las teorías de Bajtín sobre la polifonía de la novela y sus estudios sobre la novela rusa lo han hecho superar después de muerto el olvido al que las autoridades soviéticas creyeron haberlo condenado.

En realidad, la simple presencia de la figura del Bajtín en una obra como *La bicicleta del panadero* ya es irónica en sí misma, pues el teórico ruso consideraba que “El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena” (Bajtín, 1989, p. 102). Sin embargo, este poemario de Mestre ha sido calificado, por ejemplo por Moga (2012, p. 142), como un ejercicio de “Una feraz intertextualidad —bíblica, literaria, pictórica, histórica, filosófica, mitológica—”, algo que pone en duda totalmente las afirmaciones del teórico ruso.

De hecho, Casas (2020, p. 341) ha estudiado cómo parte de la poesía contemporánea ya no encajaría con los supuestos teóricos del círculo bajtiniano, ya que “estaría optando, más bien, por inspeccionar espacios en los que se muestran de modo heteroglósico, dialógico —y, si acaso, expresamente heterológico y polifónico— posiciones, percepciones y lenguajes diversos y divergentes”.

Sin embargo, como se va a poder comprobar a continuación, la preocupación de Mestre por la reflexión sobre la misión de la poesía o sobre su situación actual casi nunca se manifiesta en un tono académico o serio.

3.2.4. Crítica literaria y metapoesía

Juan Carlos Mestre, además de ejercer su labor de poeta, ha ofrecido numerosas conferencias (2013a, 2018) y entrevistas (Rodríguez Galindo, 2017) en torno al papel de la literatura en el mundo actual y es autor de varias poéticas (1994, 2013b, 2019) en las que expone su concepto particular del discurso poético.

Esta preocupación teórica está presente en varias de sus obras y también en *La bicicleta del panadero*, donde lo hace muy especialmente en forma irónica o satírica.

Jordi Doce (2013, p. 202) considera que esa modalidad de reflexión crítica basada más en la hilaridad que en la seriedad no implica falta de profundidad de pensamiento, sino una voluntad de superar el envaramiento del discurso académico habitual:

Esa risa disuelve también —era inevitable— ese género de pedantería que puede ser la crítica o la teoría literaria, en especial cuando se arroga condición de árbitro o de fin que ignora los medios. Mestre neutraliza una y otra vez a los críticos por el nada sencillo método de prever o adelantarse a sus objeciones y fecundar con ellas la escritura, el poema mismo.

Quizás el tono más duro en la crítica de Mestre se encuentre en algunos poemas de carga satírica sobre el panorama actual de la poesía española, como “Los recomendados de Lautréamont” (p. 22), “Abolición de los jardineros” (pp. 42-43) o “Chatarreros” (p. 278).

En “Los recomendados de Lautréamont” se culpabiliza a casi dos decenas de poetas aludidos satíricamente (“Las Grandes Cabezas Fofas de nuestra época / El Mohicano Melancólico, el Hombre con Faldas / el Socialista Huraño, el Espectro Chiflado...”) de que “La poesía no ha progresado ni un milímetro / Al contrario, ha retrocedido gracias a los mismos”.

“Abolición de los jardineros” pide que sean sustituidos estos poetas decorativos que “No le han arrancado ninguna verdad al vertedero de la literatura y en el sillín de la bicicleta llevan a Apollinaire con las ideas vendadas” y que, sin embargo, obtienen un reconocimiento gracias al cual “sus cabezas entrarán en la muerte con botones dorados”.

Estos jardineros podrían ser sustituidos según Mestre por autores como los que se retrata en “No hay enigma” (p. 30) o en “Otra oportunidad” (p. 89). En el primero de ellos, se aboga por el tipo de poeta que con “palabras como temor, promesa, barrenderos, amor, absurdo y falso” fuera capaz de “intuir un verso”, como el cubano Gastón Baquero con quien en el poema asegura haber viajado.

En “Otra oportunidad” afirma que “El poeta es un buzo en traje de luces a prudente distancia de cualquier esposa” que “aguarda tralarí tralará otra oportunidad” de ejercer esa poesía que “pudo ser un cerebro que bailoteaba fox-trot en el túnel de los átomos pesimistas”, en alusión a la época de las vanguardias históricas a las que tanto debe el estilo mestreano.

Sin embargo, su capacidad de análisis literario no se limita a principios poéticos generales, sino que también se muestra en aspectos concretos, como los que se pueden encontrar en “Hoja de fresno en la *Divina Comedia*” (pp. 54-55), “Naturaleza muerta” (p. 76), “Poeta escolar” (pp. 376-377) o “La última casa de Cantalao” (p. 122).

En “Hoja de fresno en la *Divina Comedia*” constata que “Ya no se lleva exclamar, pero aun así: Oh, noche azul, oh tristeza”, pues el descubrimiento de algo tan significativo como esa hoja que “fue cortada con serenidad y guardada en un libro”, en el capítulo V del

Purgatorio, “en la página que dice ricorditi”, merece el empleo de una fórmula exclamativa, aunque ese tono exaltado no sea habitual en la poesía contemporánea.

En “Naturaleza muerta” se emplea, para criticar la acumulación inane de figuras expresivas, un neologismo muy elocuente: “metaforazepán”.

“Poeta escolar” recoge algunas irónicas valoraciones críticas sobre autores y obras incluidas en el canon académico: “Preferible fabricar aviones de papel con las obras completas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, “*La Ilíada*, un bestseller del siglo VIII antes del pesebre cuyo argumento es la cólera”.

La obra de Pablo Neruda también recibe una valoración crítica en “La última casa de Cantalao”, donde Mestre constata que “las odas, don Pablo, agonizan en el economato entre los juguetes baratos”. Este olvido actual de la obra nerudiana lo achaca a que “Según los teóricos del nuevo régimen la soledad y la melancolía son pulsiones retóricas ya descatalogadas del género lírico” y a que los seres humanos de nuestro siglo aspiran a “ser individualmente felices”.

En algunos poemas la reflexión adquiere forma metapoética, como en “Sostiene Pereira” (pp. 443-444), poema cuyo título juega con el de la novela de Antonio Tabucchi para referirlo al escritor berciano Antonio Pereira (“Hace cuarenta años que somos amigos y más de un siglo que nuestros antepasados eran compadres”), de quien se dice que “Nada sostiene Pereira. Muy por el contrario, deja caer las cosas como el que suelta en el aire una pluma”. Además de esta reformulación irónica que se produce en el título, el autor se introduce dentro del poema y se interpela a sí mismo en un ejercicio de desdoblamiento que también apunta hacia esta posible interpretación del texto: “Mestre, la vida te ha prometido demasiadas cosas y no tienes seguro médico”.

La reflexión metaliteraria que termina de imprimir carácter irónico al texto se produce cuando el enunciador lírico pregunta a ese desdoblamiento del autor dentro del texto:

Quién se va a hacer cargo de vosotros, criaturas, cuando lo sembrado en el desierto de los espléndidos frutos recoja la cosecha de lo sembrado en el desierto de los espléndidos frutos. Fíjate en la eficacia de la reiteración. Pudiendo decir resultados, decimos espléndidos frutos.

El poema en prosa “Ya, ya” (p. 445) comienza con un cuestionamiento de los métodos contemporáneos de análisis literario (“No creo que los médicos que antes se

llamaban de la cabeza fueran menos listos que los lingüistas de ahora contrarios al estructuralismo y la poesía descacharrada”) y termina cerrando un texto que ni siquiera está en verso con un truco de magia irónico: “Los próceres hacen señales de humo desde la colina y nada por aquí, nada por allá, este soneto ha terminado”.

En “Nocturno en Little Italy” (pp. 400-403) se hace una irónica digresión metapoética alusiva a los procedimientos literarios habituales en la poesía contemporánea que explotan literariamente un suceso cotidiano aparentemente trivial: “Si esto fuera un poema ya debería haber reaccionado de forma lírica, poniendo cortapisas a la anécdota dominante, algo casi peor que el tráfico”.

“Lugar común” (p. 449) reflexiona sobre los tópicos y las adjetivaciones estereotipadas a partir de la descripción de la erupción de un volcán, sobre el que se dice que “su lava arrasará el bonito pueblo”, a lo que una voz replica: “Original adjetivo, puedes haberte quedado calvo, arréglalo poeta”. Cuando la descripción continúa con “Al otro lado del río se separa el agua que va para el herrero”, el interlocutor anterior afirma complacido: “Bastante mejor, sigue, necesario dos puntos: siempre enfermizos”. Poco después el poema se remata con una última intervención de esa voz intrusa que concluye, en un tono descreído, que a pesar de la mejoría no confía en absoluto en que los poetas vayan a comunicar nada relevante o novedoso: “No creas que se cuentan luego gran cosa esos mendas / Cada uno a lo suyo, llave secreta y fiebres maravillosas”.

Incluso hay en *La bicicleta del panadero* un poema que podría calificarse de panorama crítico de la historia de la poesía, eso sí, contemplado con cierta ironía. Se trata de “Las tabas de la hechicera” (pp. 366-375), que recorre diferentes escuelas poéticas, desde el modernismo hispánico (“En Nicaragua un grupo de poetas manifiesta su desacuerdo con el modernismo / Aman las escaramuzas y los golpes de estado artísticos contra el teatrillo del paludismo”) hasta las vanguardias históricas (“La francachela de los futuristas ha terminado en un tremendo accidente de tráfico”), por ejemplo.

El paisaje cultural español aparece retratado de forma poco halagüeña: “Todo es válido para la cadena de reciclaje de las sectas electrónicas”, que no ve ningún problema en “Amar lo mismo la forma que las extravagancias de Lope de Vega / No descartemos los poemas vibradores ni las exposiciones universales de místicos”.

De esta visión negativa del panorama poético actual, que ya estaba presente en *La poesía ha caído en desgracia*, no se salva ni el propio autor: “Cuidado con el perro, recita sonetos al menor descuido / En mi caso la poesía no da para más estoy desahuciado para la

lirica / Ninguna chica me persigue soy un magnífico ejemplo para los padres / [...] Soy el penúltimo tomo de mis sobras completas”.

Tampoco las instituciones académicas y culturales aparecen retratadas en *La bicicleta del panadero* de forma positiva. Más bien, la mirada de Mestre tiende a ser irreverente hacia ellas.

En “Rafael Pérez Estrada” (p. 136) los miembros de la Academia Sueca “Por fin le han dado el Nobel a un poeta sioux / y la nieve cae sobre Estocolmo con la belleza de toda la vida”. En la entrega del galardón “Que si patatín que si patatán, terminada la ceremonia / se ofrece a los invitados frutos silvestres y bebidas alcohólicas”. Tan escaso valor se concede a este galardón que en “Remitido a Schrödinger” (pp. 12-13) se afirma: “Escribo para obtener el Premio Nobel de Física, después de todo el desorden exacto de los átomos no es muy diferente al de las palabras armonizadas en la oficina”.

“Cineclub” (pp. 274-275) se pregunta “Qué habrá sido de tanto compinche que hacía cola en el retrete de la Academia” y duda acerca de “qué es lo que mantiene con vida a los catedráticos”. El poema “Los camaleones musicales” (pp. 334-335) no es más clemente con la institución académica, ya que menciona a “los babeantes y los vanidosos memos de la funeraria Academia de las Letras”, de la cual “Al genio se le reconoce porque huye siempre”.

“Cave canem” (p. 208) advierte frente a quien desde su posición “no muerde, entonces lo simultáneo de las armonías frente al estanque cirílico, educado en cambridge persigue figuritas retóricas para el bolero de las calladitas, dijéramos que se amansa en lo convencional”. De forma semejante, “El criadero de tejones” (pp. 313-316) describe cómo “Han madrugado los académicos de la ponencia de al lado y a través de un sencillo mecanismo de embudos trasvasan el catecismo de los páramos a los dinA4”.

El tono puede ser aún más amargo, pues en “De memoria” (pp. 323-324) se puede leer: “Cuando oigo debatir acerca de las poéticas del silencio me descojono de risa. Andan enredadas unas y otras con el asunto de lo claridoso y la fosforescencia, intentando venderle la moto a los mutilados de la pretensión”.

El poema termina con toda una declaración de principios de Mestre contra las divagaciones académicas sobre asuntos teóricos que olvidan la verdadera dimensión de la poesía como voz de la conciencia:

Qué preceptiva ni qué gaitas. Las brigadas de gramáticos y recaudadores de significados no impondrán de nuevo cartillas militares a los párvulos insumisos. Lo sabemos y nunca estará de más repetirlo: para un prisionero el extraviar de noche su

gorra en Auschwitz equivalía a un tiro en la nuca a la mañana siguiente. Ahora si quieres podemos seguir hablando de la hermenéutica, la capacidad de resistencia del saber al concepto de verdad y la herencia por ausencia de la no concordante hermosura que soñaron otros.

Además de la reflexión sobre la poesía y la crítica literaria en sí y esta visión satírica de ciertos aspectos del funcionamiento de las instituciones académicas a la que se acaba de hacer referencia, en *La bicicleta del panadero* se pueden encontrar numerosas alusiones cargadas de ironía a los entresijos de la llamada “vida literaria”.

En “Las musas” (p. 150) estas divinidades “hacen cola ante la Oficina de Desocupados” porque han sido “Abandonadas por lo infinito, sin ninguna obligación / entre los paletos de la eternidad”. Ante esta situación, “aprenden lenguas muertas, fecundan las flores, organizan concursos”.

En estos ambientes los poetas “Se odian todo lo que es posible, se quitan / los premios, se desean el escorbuto”, como revela “Los viernes de la cacharrería” (pp. 276-277), cuyo título hace referencia a los encuentros poéticos que se celebraban en el Ateneo de Madrid y que recientemente se han trasladado a los jueves²⁵.

Según parece, este ambiente de envidias, rencilla y connivencias es habitual en el mundo de la poesía, donde, a tenor de lo que refleja el poema “Malandrines y poetas” (pp. 85-86), unos y otros “se saludan como diplomados, gente que se reconoce con solo echarse un vistazo. / Saben lo que se abre y saben lo que se cierra con solo estrecharse la mano, cruzan un dedo digamos que como los masones”.

Las ferias literarias son descritas con un tono rayano con lo sarcástico en “El criadero de tejones” (pp. 313-316). El texto responde a la pregunta “¿Qué haces aquí en la Feria de Guadalajara con los bolsillos llenos de lapiceros y sin una sola nota en el borrador de la inteligencia?” con la siguiente descripción del ambiente que reina en ella: “Vaya colección de abuelas y latas de sardinas la de los stands de los grandes”.

Algunos entresijos del mercado editorial se filtran en “Nocturno en Little Italy” (pp. 400-403), donde se puede leer el siguiente fragmento:

Ya me gustaría ser un poeta reconocido y que me invitara a almorzar el traductor, le diría existe para mí una analogía entre el concepto de estructura profunda de

²⁵ Más información en la página web del Ateneo de Madrid: <https://www.ateneodemadrid.com/evento/los-jueves-de-la-cacharrería/>

Chomsky y las culturas basadas en el balbuceo primitivo, yo vengo precisamente de ahí, del estallido de los asadores de castañas y los petardos de carburo para espantar jabalíes, me creerían

En “Teología de la resignación” (pp. 410-411) se recogen algunas quejas habituales en el mundo de la poesía, como la falta de atención al género (“En las residencias de poetas ancianos solo las moscas hacen historia”). A este lamento se contrapone irónicamente la actitud de falsa modestia que muestra el enunciador (“Soy una de las pocas personas cultas que aún sabe que existo / Voy a organizar mi propio homenaje sin cortapisas ni comedimientos”). La siguiente queja (“Mi profesión está mal pagada pero tengo suficiente con lo que me gana la vida”) también se matiza con un guiño cómplice al lector (“No quisiera ser descortés e importunarles con mi biografía” / [...] / Siento palpitaciones tal vez me esté dando un ataque de sentimentalismo”).

A través del concepto —últimamente tan en boga— de “Festival de poesía” (p. 422), Mestre retrata de forma casi caricaturesca el panorama de la literatura actual: “Hoy día los antediluvianos gozan de la misma impunidad que los altisonantes loros / Hay poetas que ejercen un poder absoluto sobre el césped cortado”.

En “Obrilla de los titiriteros” (p. 457) el cuestionamiento de la situación actual de la poesía se compara con una función teatral: “En la cabeza del espectador, otra treta simplona para machacarlo / Con el sonsonete de la maquinaria y la dramaturgia del verso clásico”. Aunque existan otras voces con conciencia que suponen algo de esperanza frente a la poesía academicista o vanamente irracional (“Qué hermoso es el lenguaje poético utilizado en legítima defensa / Contra los binoculares y la piedra pómez del Método Inconsciente”) la triste conclusión es que “La escena lírica está llena de delicados personajes delirantes / Pido un aplauso de silencio por su ejemplar conducta de mangantes”.

Otro ejemplo del amplio y profundo conocimiento de la poesía española contemporánea que Juan Carlos Mestre muestra en *La bicicleta del panadero* es el poema “Cementerio marino” (pp. 342-343), donde se refleja el papel cada vez mayor que están adquiriendo los recitales y los aspectos performativos en la escena poética actual. El título del poema también es una referencia a la composición homónima de Paul Valéry, quien aparece mencionado en el texto junto al cantautor Georges Brassens, “uno de los pocos sinvergüenzas que no fue un caradura”, nacido en Sète como Valéry.

La reflexión sobre la situación de la poesía española contemporánea Mestre la dirige irónicamente hacia sí mismo (“he de preparar la performance si no quiero que me consideren

un inseguro representante de la Congregación de Rapsodas Difuntos”), a pesar de que ya existen estudios sobre sus recitales, como el de Frattale (2014, p. 48), que considera que:

quien ha asistido a su performance sabe que en la onda sonora que el poeta diseña en su canto durante la ejecución [...] ha visto realizarse el acto unitario, la síntesis indisoluble de la escritura y la oralidad, una de las intenciones más profundas de la poesía de siempre²⁶.

El hecho de que esta amplia reflexión sobre el panorama de la literatura española contemporánea se plantee en muchos de los poemas de *La bicicleta del panadero* de forma desenfadada para Calvo Galán (2013) sería una elección ética y estética consciente que, a través del contraste, se plantearía

como su propia respuesta hacia una poesía actual que se construye, en numerosas ocasiones, desde el vaciamiento, desde un minimalismo culto —contrario y, en el fondo, igual a la cultura de masas—, que hace del hueco, del espacio en blanco, el andamiaje de una estética efímera e insignificante; y, por otro lado, como propia resistencia vital al relativismo entendido como conformismo acomodaticio.

Para Calvo Galán (2013) este planteamiento estaría perfectamente ejemplificado en “Los poetas cazurros desconfían de las entretelas del sueño”, el último verso de “Una poesía” (p. 329), mediante el que Mestre

no escatima ironía al referirse al oficio que él mismo ejerce, el de poeta, y en especial a la postura de los poetas, pose tal vez más que postura, que los convierte, al fin, en los verdaderos enemigos de la poesía actual.

Como conclusión a este apartado, el propio Juan Carlos Mestre (2018, p. 30) afirma en una de sus conferencias: “Algo definitivamente parece haber muerto bajo los harapos de la vieja retórica y la ingeniería lírica”.

²⁶ Traducción del texto original italiano realizada por mí.

3.2.5. Juegos formales y creaciones léxicas

A pesar del escaso aprecio que el autor de *La bicicleta del panadero* dice sentir por “las brigadas de gramáticos y recaudadores de significados” a los que alude en el poema “De memoria” y por el académico que “persigue figuritas retóricas” que aparece en “Cave canem”, puede resultar conveniente acercarse desde este punto de vista a algunos textos del libro porque muestran una tendencia general a emplear muchas de estas herramientas para provocar cierta hilaridad.

Como ya ocurría en *La casa roja*, en este libro también se puede apreciar una fuerte huella del lenguaje coloquial, quizás por influjo de la antipoesía chilena. Este registro coloquial en ocasiones se presenta como simple contraste con el discurso poético elevado, como ocurre en “Nada que ver” (p. 66), donde por un lado se muestra que el nadador y una novia “saludaban a los imbéciles hola mosca de pacotilla” y que las violetas están “supermal entendidas”, mientras por otro se describe líricamente la relación existente entre ellos: “No de otra causa que amor podría tratarse aquella fiebre / Desayunaban trébol y golondrinas”.

Otros poemas unen a lo coloquial ciertos matices vulgares, especialmente para dar mayor intensidad al retrato de algunos personajes que son observados con rasgos negativos. En el lugar descrito en “Finis Terrae” (p. 158), regido por “las prósperas Diputaciones del fin del mundo”, “el cachocapullo recién afeitado / pisa con inquina el acelerador” y “se hacen íntimos los sabios con los gilipueñas”, lo que no impide que la voz poética reconozca que ese es su lugar de origen: “también, Yo, de aquí”.

Un recurso similar se emplea en “De muerte natural” (p. 166), donde “los acaudalados se descojonan en el casino” mientras “los pensadores duermen y los adormecidos piensan” en una especie de quiasmo de la conciencia.

La crítica sociopolítica que subyace en estos poemas se hace más explícita y amarga en “Basta de trágala” (pp. 237-239), poema que retrata una sociedad en la que “Los militares van al retrete convencidos de que acuden a la Oficina del Pensamiento” y donde “En el Circo de las Pulgas cada derecho abolido deja un sitio en la grada para otro indigente”, ante la cual se exclama: “Basta de trágala con los pinchaúvas fascistas menudos sacamuelas sin necesidad”.

Con un sentido peyorativo semejante, en “Las recompensas” (p. 312) se usa el término “ningundis”, que se emplea coloquialmente en algunas zonas como alternativa a “mindundi”, que es el recogido en los diccionarios con el significado de “Persona insignificante, sin poder ni influencia”.

Cuando las palabras incluidas en el diccionario no son lo suficientemente expresivas, Mestre no tiene problema en crearlas, como hace en “Las posesiones” (pp. 167-169), donde, aunque la palabra pueda ocasionar extrañeza en el lector, crea el término “veintitraste”: “Me perteneció la primera y la veintitraste, sí, lee usted bien, veintitraste declinación de abril en las rosas”.

Lo mismo hace en “La sinagoga de la espiga” (pp. 287-288) cuando describe el cambio que ha experimentado Londres desde “los primeros meses de este siglo mientras los emigrantes regresaban a los barracones” hasta la actualidad: “Poco a poco se dejó de saber de los deshollinadores, lo mismo pasó antes con los sufrelotodo y los letreros cuidado con el perro”.

Mestre, como en el libro anterior, también explota la capacidad polisémica de algunas palabras, como en “El guardián circular” (pp. 318-319), donde “Los majestuosos señoritos cabeza de peneque / tienen un cuesco alargado de aceituna que les sale por la pernera / cuando se ponen el traje nuevo del poder político”.

El tono crítico es ya notorio en el término “peneque”, que el *DRAE* define como adjetivo coloquial que se aplica a personas embriagadas o borrachas. Además, al describir cómo a estos señoritos les asoma por el pantalón “un cuesco alargado de aceituna” se juega con algunos de los significados del término, el literal que aparece en el texto (*cuesco*. 1. m. Hueso de la fruta; p. ej., el de la guinda, el durazno, etc.) y el coloquial (4. m. coloq. Ventosidad ruidosa.), que se asocia con las alusiones escatológicas que aparecen a continuación en el poema: “El poder político y el poder económico bajan juntos a la cafetería hipócritamente hacen que mean en realidad destilan por el huesecillo”).

Este tipo de juegos con las palabras para trasladar una crítica política y social también aparece en “Esperando el renacimiento” (p. 448). En este caso, se contrapone el significado que tenía una palabra frente al que ha adoptado en la sociedad actual: “Hubo un tiempo en que un progre era el 50% de un progresista, hoy tal como están las cosas un progre se ha revalorizado en bolsa por lo menos un ciento noventa %”.

Otro de los modos de censurar los comportamientos de ciertos personajes es adjudicarles un nombre peyorativo o modificarlo de forma irreverente.

Así, en “Balada de los sietemachos” (pp. 417-421), los protagonistas del poema son descritos con ese término, que, aunque no aparece en el *DRAE*, el *Diccionario de la lengua española* de Espasa-Calpe define como sustantivo coloquial que significa ‘Chulo, matón, bravucón’. Para mayor claridad, en el cuerpo del poema se dice sobre ellos: “Los tocachuevos sentados en las escaleras del metro insultan a quien les peta”.

En “Los amigos del pueblo” (p. 348), poema que trata sobre la Revolución rusa, la autoridad real contra la que se levantan los bolcheviques dirigidos por un tal Ilich (Vladimir Ilich Uliánov, Lenin) es el “zar Nicolás 2 palos”.

El uso irónico de los signos de puntuación también puede ser un elemento compositivo para Mestre, como sucede en “Agosto” (pp. 123-124) y en “El dicho y lo dicho” (pp. 344-345). En el primero de estos poemas, lo que en otros textos del libro son extensísimos versículos que en ocasiones abarcan varias líneas se convierte en estrofas atomizadas en versos muy breves separadas por comas que llenan por sí mismas un renglón:

El verano
ha dejado solos
en la ciudad
a los muertos
y a los vendedores de helados
,
todos
se han ido
incluso
los demás

En el segundo, se escriben los nombres de los signos de puntuación que se emplean en uno de los párrafos que conforman el poema en prosa: “Antes de que las cosas fuesen razonadas por el azar, coma, los poetas, como todo el mundo supone, otra coma, se odiaban por cortesía. Punto y seguido, un mandato genético como otro cualquiera”.

Así mismo, en este libro se pueden encontrar algunos recursos expresivos empleados con una intención sorprendente y desenfadada.

En “Universales lingüísticos” (pp. 386-388) se recurre a la personificación de una realidad sobre la que esta figura seguramente se haya utilizado rara vez, un libro de consulta: “Seré discreto dijo *El Pequeño Larousse Ilustrado* al *Pequeño Larousse No Ilustrado* que hablaba a solas con los asnos”.

Algo semejante puede decirse de la sorprendente aliteración a la que alude el título y que sirve como inicio para el poema “Mal lector” (p. 191): “Leí Lilit. Lo que leí era mujer. Leí en una mujer / [...] / Ella la que leí. Así leí. Ríos leí como son leídas las hechiceras nocturnas”.

3.2.6. Lugares extraños y geografías incompletas

Aunque el poema “Geografía incompleta” (pp. 152-153), que da parcialmente título a este epígrafe, es una emotiva elegía en recuerdo del poeta y maestro Gilberto Ursinos, este sintagma puede servir para nombrar el recurso que aparece en varias ocasiones en *La bicicleta del panadero*, que consiste en recrear irónicamente un punto geográfico concreto para cuya identificación se requiere cierta complicidad del lector.

En “Plaza menor” (pp. 33-34) se describe ese espacio de las localidades pequeñas en el que se puede percibir cómo “Objetivamente el final de la tarde es el objetivo de los pueblos tranquilos”. La ironía presente en el empleo del antónimo del adjetivo con el que suelen nombrarse las plazas de los pueblos en España se une a ese primer verso para dejar claro al lector que toda la visión de ese pueblo tiene cierta carga satírica. No en vano, un par de líneas antes del final del poema que repite circularmente el primer versículo del mismo se puede leer: “Da igual el fulgurante tren que por fin nos llevó a ninguna parte / Da igual que al cabo de los años solo el cementerio haya ampliado su negocio”.

En “Garaje para ángeles” (p. 433) está presente la misma mirada crítica que en el poema anterior, solo que ahora no se centra en un pequeño pueblo de la España rural sino en la Plaza del Ángel de Madrid, a la que Mestre ya dedicó un poema en *La casa roja* (“Plaza del Ángel”, p. 133). Si en el brevísimo poema del libro anterior se afirmaba en un tono aparentemente objetivo que “en esta plaza los turistas alemanes beben cerveza / [...] / en esta plaza hay un hotel llamado Victoria”, el poema de *La bicicleta del panadero* describe los escasos metros que separan la Plaza del Ángel y la Plaza Jacinto Benavente con un tono más incisivo: “Bajo la plaza Jacinto Benavente / homónima del famoso dramaturgo gay / y descatalogado premio Nobel / hay un garaje para los ángeles”. Un poco después se dice “Cerca de allí pasará las horas los trimestres los años / cada nuevo líder del Partido de los Papamoscas”). De este modo, la descripción de un espacio concreto y no muy difícil de identificar para el lector se convierte en un vehículo para la sátira hacia los estudios literarios actuales, que prestan más atención a las supuestas inclinaciones sexuales de los autores que a sus obras y para la crítica política hacia un partido fácilmente identificable por la coincidencia de siglas.

Otro punto emblemático de la capital madrileña que aparece transfigurado poéticamente en *La bicicleta del panadero* es la Puerta del Sol, que aparece por primera vez en el poemario en “Agujero negro para Rojas” (pp. 262-264), que comienza con la oración

“Estábamos en el kilómetro cielo cuando murió Teillier”. La referencia al kilómetro cero de la céntrica plaza madrileña resulta más transparente cuando el texto menciona que “Íbamos por Madrid como si fuésemos por las Rocosas” y sirve para contextualizar temporal y espacialmente esta elegía a Jorge Teillier a través de la que Mestre dialoga con el también poeta chileno Gonzalo Rojas.

En las últimas páginas del libro aparece un poema titulado precisamente “Kilómetro cielo” (pp. 458-459) en el que puede leerse: “Kilómetro cielo donde los emigrantes esperan correspondencia y los guantes de goma vomitan papel carbón en las farmacias contagiadas por las esponjas de la Tierra de la Superstición”. El poema termina con dos versículos que podrían leerse como la visión de la Puerta del Sol a través de la mirada simultáneamente irracional y crítica de Mestre:

No has de volver a la forma de su límite ni a la creencia constante donde sale el Sol a mentir. No has de volver a lo único tuyo la ciudad vacía de agua bajo la lluvia las cocheras donde se pudren los vagabundos color verde color rosa del último día de esta escritura.

Por el contrario, las referencias al “Parque Atenas” (pp. 265-266) situado entre el Puente de Segovia y el Campo del Moro de Madrid, son mucho más concretas, puesto que el poema parte de la anécdota de que “Los muchachos chinos juegan al fútbol” en este parque, frente al que existen unas pistas deportivas de fútbol sala. El parque se transfigura poéticamente a partir de las sugerencias que pueden surgir a partir de la nacionalidad de los jugadores, y el cercano río Manzanares se convierte en uno de “los ríos que iban hacia abajo van ahora hacia la represa de las obras completas del excamarada Mao”. La visión crítica de Mestre entonces se dirige en dos direcciones, hacia la situación del país de origen de los muchachos del parque (“Nada se puede decir. Nada más se podrá entender cuando los dirigentes del partido cierran el índice de su hacienda”) y hacia la realidad del parque madrileño (“A medianoche, hecha la mitad de su trabajo, se van los municipales y los que trapichean cambian de negocio”).

En este punto convendría hacer un inciso para mencionar algunos otros poemas en los que se introducen referencias a una realidad tan prosaica y cotidiana como el fútbol en el discurso poético, lo que constituye un ejercicio de contraste irónico ciertamente llamativo: “Kafkarrabias” (p. 446), “Final de liga” (p. 126) o “Noche a noche” (pp. 45-47), entre otros.

En “Kafkarrabias”, además del hilarante juego de palabras entre “cascarrabias” y el apellido del escritor de *La metamorfosis*, se desgranar una serie de quejas del enunciador poético que comienza por “Sabes que nunca me ha gustado el fútbol / Y me regalas dos entradas para la final de la Copa de Europa” y termina con “Tengo serias dificultades para regatear al contrario / E invitás a mi cumpleaños a todos tus amantes jugadores de rugby”. Sin embargo, el poema termina con una cómica disculpa: “Tienes razón soy un quisquilloso aguafiestas, un kafkarrabias / Que se besa en el descansillo con la Virgen de los Desamparados”.

“Final de liga” alude en su título al símil en torno al que se construye todo el poema: “las personas cruzan las provincias de la confesión como quien atraviesa un campo de fútbol en la final de la liga”. El símil resulta tanto más sorprendente si se tiene en cuenta la negativa opinión sobre el balompié que se filtra en el final de “Noche a noche” que recomienda amargamente al lector que, “De acuerdo al winchester que MacDonald’s te mete en la boca cada vez que sonríes / Según la Teoría Global de la Cultura, la redada, el nuevo orden mundial de la indigencia / De acuerdo a la identidad nacional del ¡aúpa!”, se acueste con “los gamberros y con los que se quedan solos al salir del tempestuoso estadio donde un domingo más ha sido derrotado Apolo”.

Volviendo a lugares y geografías más concretos, el poema (o quizás microcuento) “Burbujas de artista” (p. 429) sitúa en la capital británica una vivencia que se convierte en motivo satírico para elaborar una crítica sólida artística: “El año pasado vi en una galería de Londres una escultura viviente. La modelo me apuntaba con una pistola de cartón de la que brotaban burbujas de colorines”.

Esta performance artística lleva al narrador de esta especie de historia a reflexionar: “Como artista con pensamiento discursivo me pareció una ocurrencia divertidamente mala. De eso se trata el arte espontáneo destinado a la transformación del turista en cliente”. La situación se complica cuando “Al regresar al hotel cada burbuja había perforado con círculos del tamaño de un huevo el abrigo la chaqueta el jersey el pantalón el sombrero”. Esto lleva a una segunda reflexión “sobre las posibilidades transformativas de las artes plásticas”, pero ese pensamiento crítico lleva a concluir “que te incluyan en la mística del vacío me parece llevar las cosas demasiado lejos”. El texto termina de forma sorprendente y cómica: “Volví para protestar. Alégrese me dijo el conserje hace un instante acaban de llevarse a uno como usted directamente a la morgue”. Así, una anécdota situada en un espacio concreto y resuelta cómicamente se convierte en elemento de reflexión sobre los límites del arte contemporáneo.

Otros lugares que aparecen transformados poéticamente de alguna manera en *La bicicleta del panadero* se pueden encontrar en “Pecho de pardal” (p. 431), poema en el que este personaje de curioso nombre motivado “regresa con la maleta vacía de Lisboa capital de Irlanda” y poco después “retorna de Irlanda capital de Lisboa con la maleta vacía”.

Con un sentido más crítico y más político se resignifican los lugares en el poema en prosa “Príncipe de Dinamarca” (p. 430), donde “Un café con leche pedido en la Plaza Vendôme de París dejaba caer cuatro gotas de analogía sobre la lección suficientemente aprendida del país con más impuestos y derechos civiles del planeta”.

El sentido en que se transfiguran los espacios en “El búho de Minerva” (pp. 14-16) es filosófico y metafísico, porque en sus largos e irregulares versículos se tratan de aplicar los conceptos de la filosofía hegeliana a Galicia y al Bierzo con no mucho éxito: “lo que era válido para Alemania no era tan necesario en la provincia de Lugo”. El resultado podría calificarse de esperpéntico, ya que “no hay polémicas sobre la modernidad en Lugo / Ser y No-Ser bajan al huerto cada mañana / riegan las hortalizas, recogen las judías, sulfatan los pimientos”. Sin embargo, lo que en realidad hay es una sátira sobre el atraso cultural de ciertas zonas donde “el problema aquí, hoy día, es encontrarse con alguien que haya leído un libro” y “caído el de Berlín los jóvenes mean insultos contra la muralla de Lugo”.

La conclusión del poema cae en la resignación irónica y amarga: “así están las cosas al día de hoy / primeros de diciembre del dos mil y pico / para ser exactos”.

Desde un punto de vista diferente, “Campo de’ Fiori” (pp. 140-142) se refiere a esta célebre plaza florentina para situar en ella a un personaje cuya presencia en ese lugar resulta cómicamente sorprendente en un ejemplo del recurso de desubicación (*misplacement*) que se podía observar en algunos pasajes de *La casa roja*: “Un joven Kafka pide un negroni en el Bar de las Cebollas Rojas”.

Algo similar ocurre en “Federico García” (p. 118), poema que sitúa a personajes como ese hombre “demasiado joven, lo bastante viejo para escribir un librito de versos” que le da título en el Broadway de los años cuarenta junto a Dalí y Buñuel. El texto juega a imaginar cómo, de no haber sido asesinado, se podría haber integrado en este escenario, donde “las cosas se estaban poniendo feas para los fabricantes de pulmones. La Philip Morris y la Reynolds Tobacco Company llenaban de humo los moteles”, ese tal Federico García que en el cierre del poema “regresa a casa en silla de ruedas”.

Parece que cualquier lugar podría ser resignificado por la mirada irónica de Juan Carlos Mestre, pero en su “Poema doce” (p. 119) aparece el único elemento en todo el libro que parece capaz de frenar la capacidad imaginativa del autor: el turismo.

El poema comienza con la pregunta retórica “Qué les importa a los turistas Oliverio Gironde”, para responder que “andan alrededor de la Tierra como si la poesía no fuera con ellos” y describir una serie de situaciones en las que viajeros pasan por diversos lugares del globo insensibles a su belleza o a su significado: “se miran en los espejos de versalles, se presienten / ante la tumba de napoleón [...] aleatoriamente se acarician en machu picchu se acarician junto a la fontana di trevi”. Estos viajes sin sentido tienen como finalidad fotografiarse con “cualquier bicho viviente, por lo general mandamases” y durante ellos muchas veces los turistas “van al zoológico, echan maní a la Gran Tristeza”, que es el amargo final de ese retrato irónico del viajero contemporáneo.

Del mismo modo que en este último poema y en otros sobre los que se ha tratado en epígrafes anteriores, el empleo de antropónimos motivados también tiene su relevancia en este apartado sobre lugares y geografías.

En “Bando del hombre a su criado” (pp. 230-232), Mestre imagina un lugar cuyo nombre nace de una oposición irónica entre una institución creada para controlar y dirigir situaciones y un fenómeno meteorológico completamente incontrolable: “Habría que hacer algo para que en el Ministerio de Lluvias ese funcionario tan parecido al tipo que tanto detestas no le siguiera echando una mano a los monjes”.

“La muela del juicio” (pp. 240-242) convierte una pieza dental en una alegoría del Apocalipsis gracias a que “Lo que triunfa tras las lentes del juez autodidacta / es su aspecto de odontólogo que sostiene la muela del juicio en la misa de funeral”. Dentro de ese juicio final, el Paraíso es un bulevar poblado de chicas en las que tiene puesto su ojo el vecino y “Entre idas y venidas al Hospital del Mal Genio los líricos y los elegíacos se mantienen en forma”.

3.3. *Museo de la clase obrera* (2018)

A diferencia de *La bicicleta del panadero*, que, como echaba en falta Suñén (2012, p. 4), carecía de una arquitectura, de una estructura reconocible, *Museo de la clase obrera* sí que está organizado de una forma reconocible para el lector.

El propio título del libro ya implica un ordenamiento, una distribución de contenidos en torno a un elemento central. No obstante, a juicio de Gómez Toré (2019, p. 174) la elección de este concepto para organizar el poemario está cargada de

una radical ambigüedad, ya que el «museo» evoca lo memorable, lo que merece ser recordado, pero también supone una institucionalización, un empeño por colocar en vitrinas, a modo de nichos, lo que de otro modo seguiría teniendo el olor inquietante de lo vivo. Y la ironía resulta especialmente dolorosa, al remitirnos a esa «clase obrera» por lo general bastante ausente de la institución museística como tal.

Por lo tanto, el título del libro podría considerarse en cierto modo irónico, pues la idea de colocar algo en un museo implica asumir que ya no está totalmente vigente en el presente y simultáneamente reivindicar su importancia.

En el caso de la obra de Mestre, esta ambigüedad no debería resultar demasiado sorprendente, ya que la reivindicación del pasado como espejo ético es uno de los motores creativos en sus libros anteriores y la tendencia a lo irónico también resulta muy perceptible en ellos.

Por si esta posible interpretación del título y del concepto estructurador del libro no estuviera clara, la ordenación de los poemas recuerda más a las formas expositivas de los museos que a la organización habitual de un libro de poesía.

En primer lugar, los poemas de *Museo de la clase obrera* aparecen sin título, mientras que en *La casa roja* y *La bicicleta del panadero* todos los poemas lo tenían y en ocasiones era un elemento importante para la interpretación del texto.

En segundo lugar, el libro no contiene un listado final de poemas como sí existía en los poemarios anteriores, sino que la obra se cierra con un poema titulado “índice” (pp. 103-107) que recoge en negrita los títulos y las páginas en las que se encuentra cada texto.

Además de la ironía implícita en el procedimiento, Gómez Toré (2019, p. 173) le atribuye un significado en relación con el concepto del papel de la literatura respecto a la historia que tiene Mestre:

el texto final revela la necesidad de volver a contar una y otra vez las historias, desmintiendo toda pretensión de catálogo, puesto que una lista no puede sino estar incompleta y el deseo de darla por terminada implica, sin pretenderlo, un cierre en falso.

Quizás estas alteraciones de la distribución habitual en los libros de poesía puedan desorientar a algunos lectores, pero hasta el momento las valoraciones críticas de la obra no

han apuntado en ese sentido, más bien al contrario; por ejemplo, Díaz Margarit (2021, p. 307) ha señalado que “El libro es unitario, complejo, pero sin fisuras”.

Siguiendo la sugerencia del título del libro, quizás el mejor modo de adentrarse en él sea como en un museo, recorriendo sus salas una a una, posando la mirada en aquellas piezas que reclamen la atención de algún modo.

El texto inicial titulado “asamblea” (p. 9) es, en realidad, un poema de *La casa roja*, que, continuando con el símil museístico, es exhibido temporalmente en *Museo de la clase obrera* como prólogo. Esta condición de “préstamo temporal” se percibe porque el poema está en negrita. Por otro lado, parece que durante el traslado se han perdido los signos de puntuación del texto, que en la versión original sí aparecían y aquí están totalmente ausentes, característica que comparten la mayor parte de poemas del libro.

En “las patatas enterradas en un cuadro de joan miró” se puede ver por primera vez una de las figuras que más veces aparecerá representada en el libro, la del judío como símbolo del perseguido, en recuerdo al antisemitismo europeo que condujo a la barbarie nazi.

Esta primera descripción reproduce irónicamente algunos tópicos sobre el pueblo judío (“los insignificantes con nariz de gancho van a la sinagoga a llorar por la destrucción del templo”), que desarrolla por extenso en el poema siguiente —“Discusión con Wagner” (pp. 14-21)— la voz del compositor alemán a la que se opone la del enunciador del texto.

El juego de máscaras irónicas y voces fingidas que Mestre ha utilizado tantas veces en sus libros anteriores en este caso sirve para confrontar las teorías artísticas llenas de prejuicios racistas de Wagner en una discusión que el músico desarrolla por extenso tras presentarse (“me llamo ricardo poeta ensayista director de orquesta y moriré en venecia reino de italia vomitando agua salada sobre el último libreto de la turbulencia”).

En ocasiones la voz del poeta interrumpe cómicamente a Wagner (“déjese de ideas tipo cielo plomizo y cierre la puerta si no quiere que nos oigan”), pero hay que esperar al final del poema para que el autor acalle el discurso del músico alemán con una pregunta y su correspondiente respuesta: “¿sabes tú de quién aprendí yo a cantar? / del gorrión y del grillo aprendí yo a cantar / y del humillado y del vencido aprendí a cantar / y del pan negro y del pan blanco aprendí yo a cantar”.

Quizás consciente del riesgo de que el lector pueda sucumbir a ese tipo de discursos peligrosos, en “el asno de vitebsk” (pp. 22-24) una voz se dirige al lector para, jugando con sus expectativas, pedirle que “si esperabas comparaciones odiosas [...] si esperabas el abintestato del franquismo sobre los bronquios verdes [...] si esperabas vivir a mi costa

primavera ahijada del paraíso la verdad abandona esta página”. El poema termina con otra petición más: “no dejes de aceptar ya estas lejanas palabras aunque sea a regañadientes”.

En *Museo de la clase obrera* aparecen varios poemas dedicados a autores que son una referencia para el autor, prueba de lo cual estaban ya muy presentes en los libros anteriores.

Uno de ellos es el poeta francés que da título al poema “Rimbaud” (pp. 27-28), que en este caso se convierte en el protagonista de una situación paradójica, pues el enunciador del texto confiesa que al encontrarlo “con la pata atada como una gallina y con la cabeza desnuda” se preguntó “qué cosa deshilachada le hubiera dicho yo a rimbaud la verdad pude haberme hecho pasar por ti pero no lo hice pude hacerme pasar por él te juro me alcanzaba el talento”. La situación de bloqueo no mejora porque “no tuve valor de pasarle el libro que acababa de presentar a un concurso” y tampoco “me atreví a pedirle un prólogo para el libro con el que acababa de perder un concurso”. El encuentro se resuelve con una reformulación irónica de un pasaje bíblico (Mateo, 8, 8): “callar es bueno pero una palabra suya bastó para enfermarme”.

Esta patología poética inoculada por Rimbaud parece llevar a la “conversación entrecortada con un perro” (pp. 29-30) del siguiente poema, donde ese can “al mediodía manuscibe **libro pagano**²⁷ estaba disponible el título la muchacha de charlesville lo desechó dos veces”. El título de este peculiar libro perruno coincide con el que descartó Rimbaud para *Una temporada en el infierno*. Sobre el autor animal se dice que “el perro de san roque no tiene rabo porque gustavo adolfo se lo ha cortado”, en una reconstrucción jocosa del trabalenguas popular que vuelve a aparecer en el siguiente párrafo del poema en prosa: “la bombilla que no tiene rabo porque andy warhol se lo ha cortado”.

El tono de “papanatas exhibidores de simios” (pp. 31-32) se torna más explícitamente satírico porque en este poema se describe la situación actual de la literatura española a partir de esa inequívoca imagen inicial. El tema ya estaba muy presente en libros anteriores de Mestre, pero en este texto se puede percibir una conciencia muy clara de los motivos por los que sus obras no encajan con las corrientes dominantes en la actualidad.

El poema comienza con una interpelación directa a quienes considera responsables del panorama actual:

²⁷ En negrita en el original. En adelante, todas las palabras en negrita que aparezcan dentro de las citas literales de *Museo de la clase obrera* lo hacen porque están escritas con este tipo de letra en el libro citado.

papanatas exhibidores de simios no es aquí donde vais a encontrar eso las lápidas y las reseñas se negocian en la ventanilla de al lado aun así pasad os serviré algo las antologías están repletas de payasos elegidos por cerca de 200 críticos de más de 100 universidades harvard oxford columbia o princeton

La reflexión sobre la propia obra mantiene ese tono amargo: “mis poemas no cuajan les falta combustible embriaguez una camiseta de colores chillones en lo sucesivo un artista plástico será un artista de plástico”. El autor sabe lo que actualmente recibe atención, pero se muestra reacio a caer en esa inautenticidad y esa espectacularidad que son moneda corriente en la poesía actual: “no es aquí donde vais a encontrar eso”.

Tampoco el análisis poético de la idea de Foucault sobre la que trata “dijo dos puntos” (p. 33) se hace en un tono amable, pues el poema comienza así: “fou foucault dijo dos puntos la raíz espiritual de nuestro ser es el lenguaje y se quedó tan pancho”. Tanto el adjetivo francés “fou” (‘loco’, ‘insensato’), cuyo sonido coincide con el inicio del apellido del filósofo, como la expresión coloquial “quedarse tan pancho” muestran que las variaciones poéticas sobre ese pensamiento que forman el poema están formuladas desde una postura poco reverente.

Las citas aparentemente objetivas y la imitación de textos procedentes de otras disciplinas no artísticas son procedimientos utilizados por Mestre anteriormente en otros libros y que en este poemario vuelven a emplearse. En “un chancleta educado por los jesuitas” (p. 38) se introduce una suerte de biografía del psiquiatra y neurocirujano portugués galardonado con el premio Nobel de Medicina por haber inventado la lobotomía prefrontal: “al neurólogo antónio caetano de abreu freire egas moniz le concedieron el premio nobel en 1949 por descerebrar a un chimpancé y proponer el método del picahielos a sucesivas promociones de criminales clínicos”. Esta biografía poética, como muchas de las realizadas por Mestre en libros anteriores, no describe objetivamente la figura histórica, sino que la juzga satíricamente, ridiculizando y cuestionando el valor de sus aportaciones médicas.

Además de estas cuestiones sobre literatura, filosofía o psiquiatría, en *Museo de la clase obrera* hay espacio para la reflexión sobre las artes plásticas, un terreno en el que Mestre también vuelca su capacidad creativa. En “yo y yo así” (p. 39) se muestran una serie de ideas sobre la pintura a partir de una declaración de intenciones inicial (“yo y yo así que únicamente yo aunque sin personalismos”) que se revela cargada de ironía ya que a lo largo del poema en prosa surgen las voces de algunos pintores mexicanos como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco o Diego Rivera, que enuncian en primera persona sus

concepciones particulares del arte. Por ejemplo, el último se pronuncia del siguiente modo: “yo y yo diego rivera primer vocal de los que se inclinan a pensar que el arte de cenáculo ultraintelectual representa por aristocrático a tres guisantes espabilados”.

Al muralista mexicano se refiere precisamente el poema titulado jocosamente “un gordinflas llamado diego rivera” (p. 47), que, a pesar de lo que pudiera parecer por su título, representa con admiración y respeto las aportaciones de este artista: “aquí todavía querido por la cultura aparece el nieto de aquellos gordinflas diego rivera [...] trae papeles para la higiene de los desnutridos el tequila para exorcizar la pesadumbre de los informes”.

Frente a esta pintura que, como la poesía de Mestre, tiene una vocación cívica se sitúa otra concepción de arte muy diferente, la que se describe en “cementerio thyssen” (pp. 45-46), poema que hace alusión al museo madrileño en el que se exhibe la colección Thyssen-Bornemisza: “según el catálogo del cementerio thyssen la lejía está fresca la equivalencia de las mascotas el amasijo de chatarras amaestradas por la fritanga de barones y el apólogo de los criminales tedescos”. Con estas alusiones satíricas se traslada la idea de que este tipo de arte al servicio del poder está subordinado a intereses políticos y económicos (“según el catálogo del cementerio thyssen es la ninfa en la fuente es lucas cranach ministro de cultura el viejo subsecretario de hacienda) y se desliza una velada sospecha de posibles vínculos con hechos lamentables de la historia europea reciente (“periódicamente el reich entiéndelo como quieras se hace presente”).

En relación con este pasado terrible, el siguiente poema del libro, titulado “allí está hölderlin” (p. 48), realiza a partir de una imagen que roza lo grotesco (“allí está hölderlin en el lodazal del seminario tirándole cuescos a los nazis grecia queda lejos”) una reflexión final sobre la necesidad de conocer lo que ha ocurrido para evitar que se repita: “el anteayer donde se desangra el futuro”.

Parte de esta preservación de la memoria Mestre la aplica a la recuperación de textos de poetas españoles, como hace en “la oligarquía racial de la electricidad” (pp. 49-51) que reproduce literalmente en letra negrita el texto “¿Por qué habla tan alto el español?” de León Felipe (1981, pp. 79-81), a cuya trayectoria poética se refiere como “las soledades de león felipe ante el ilegítimo reino”.

Otra parte de este ejercicio de recuerdo se dedica a sucesos históricos, como ocurre en “telegrama a hitler” (pp. 52-53), donde se rememora un hecho poco conocido de la juventud de Salvador Allende que ha sido recogido, entre otros, por Amorós (2008, p. 86):

El 26 de noviembre de 1938, Salvador Allende suscribió junto a otros 75 parlamentarios chilenos un telegrama enviado a Adolf Hitler en protesta por los crímenes contra los judíos cometidos en la “noche de los cristales rotos”, dos semanas antes.

El poema en prosa continúa intercalando palabras procedentes de diferentes discursos del presidente chileno: “treinta y cuatro años después el ya presidente habla ante la asamblea general de la onu: vengo de chile un país pequeño. los mercaderes no tienen patria. esta frase no es mía es de jefferson”. Además de esta alocución ante la ONU en 1972 de Allende (2020, pp. 399-433), se introducen fragmentos de sus últimos mensajes radiofónicos del 11 de septiembre de 1973 poco antes de morir durante el golpe de Estado del general Pinochet: “mis palabras no tienen amargura seguramente esta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes” (Allende, 2020, p. 515).

En este texto, el tono de indignación y la denuncia política (“kurt waldheim criminal de guerra nazi es elegido secretario general de las naciones unidas”) pesan más que cualquier otro elemento, aunque hay en él una escena cotidiana introducida en el poema a través de la alusión a una de las odas de Pablo Neruda que puede leerse como una descripción irónica de la situación del Chile de Allende: “el guatón va en bicicleta a comprar empanadas de pino. los camarones de tierra nacionalizan el cobre. las bestias de carga permanecen quietas. los liceanos recitan la **oda al caldillo de congrio**. el museo nacional se llena de arvejas”.

Volviendo al terreno exclusivamente literario, *Museo de la clase obrera* contiene un poema en el que Mestre en un solo texto emplea simultáneamente varios de los recursos de intertextualidad e ironía que había utilizado en diferentes escritos anteriores.

Se trata de “pongamos por caso ginsberg” (pp. 54-62), extenso poema que nos presenta al poeta norteamericano de la generación *beat* del siguiente modo: “: a un lado está él / ginsberg irvin allen 78 likos performer de la encarnación y redactor del apocalipsis / primera versión apurada del manifiesto surrealista”. Frente a él “: en el otro lado está ella / bonita pelo castaño falda a cuadros / es su madre sentada en una banqueta metálica durante la sesión de cobalto”. Entre ambos se produce un combate metafórico que alude satíricamente a la aplicación de métodos psicoanalíticos al estudio de la poesía: “: tras el aperitivo del electroshock en la sigmund&lacan museum los strippers de la biblia se derrumban como púgiles sobre los **poems of love**”.

La propia forma del poema podría considerarse una parodia del estilo de Ginsberg, con el añadido de que entre sus versos entrecortados y contruidos a partir de anáforas y

reiteraciones se introducen algunos tomados del poema “Allen Ginsberg”, que Mestre incluyó en *La casa roja* (p. 114) (“: dónde / : dónde estará / : dónde estará aquel muchacho de la gabardina negra”) y una versión paródica de los versos iniciales del célebre *Aullido* del poeta norteamericano:

: he
visto
a
los
mayores
zoquetes
de
mi generación
atrincherados
tras
las
escribanías
con los bolsillos
llenos de tocino
y la pilula del tamaño
de una bomba atómica

Esta parodia que hace Mestre la dirige contra los poetas más preocupados por el espectáculo que por la palabra: “las peores cabezas / de mi generación / desgañitándose / ante el micrófono / como si fuesen / la reencarnación / de un mesías / subiendo al estrado / a recoger el aplauso / de los mosquitas muertas”. Estos “gourmets de chatarra fresca / a medio fuego / a cámara lenta / al baño maría” son calificados como “hipsters de la gentrificación” en una ácida sátira del panorama literario y de la sociedad actual en general.

Esta preocupación por la actualidad más inmediata que complementa el interés por el mantenimiento de la memoria del pasado se muestra en la presencia, en *Museo de la clase obrera*, de realidades que en *La casa roja* no se mencionaban o no existían y que diez años después han sido descubiertas o se han hecho cotidianas.

Por ejemplo, “en el bosón de higgs” (pp. 74-75) menciona esta partícula subatómica descubierta por primera vez en 2012; en “las hilanderas inglesas” (p. 88) aparece “un bugatti veyron dieciséis punto cuatro color negro humo”; el poema “la violeta mordisqueada por el

púgil” (p. 97) afirma que “apenas unos cuantos me gusta son necesarios para contentar a los borrachines del facebook”, o el texto titulado “indre pranaite de kostrowitzky” (p. 76) pide al lector que, si no conoce el significado de esa referencia, “no la busques en la wikipedia”.

Irónicamente, la cantidad de citas literales que aparecen en el libro a partir de este poema parece suponer una tentación deliberada para desoír esta petición.

Así, el comienzo “rené char” (pp. 78-79) es una cita en letra negrita (“en nuestras tinieblas no hay un sitio para la belleza todo el sitio es para la belleza”) que efectivamente está tomada de la obra *Las hojas de Hipnos* de René Char (1973, p. 71), pero que en el poema se dice que “la escribió el capitaine alexandre durante los años de la resistencia”. La solución al enigma está en que Char utilizó ese sobrenombre para sus operaciones clandestinas contra los nazis durante su ocupación de Francia.

En “los budas de bamiyán” (pp. 89-90) las referencias a las fuentes son más explícitas y demuestran una conciencia irónica de la dificultad que en ocasiones pueden suponer para el lector, pues el poema comienza así:

un poema de gary snyder ese tipo de persona con la que sin esfuerzo uno se sentaría a la mesa viene a decir que las mujeres y los hombres que murieron en el world trade center se refugian en el polvo junto a los budas de bamiyán la traducción es de mi amigo nacho Fernández con lo que todo queda en casa

El poema prosigue con una cita de Walter Benjamin que en este caso sí que se destaca en negrita: “ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence”. Sin embargo, se mantiene la distancia irónica con estos discursos ajenos introducidos en el texto porque se apostilla “algo así escribió walter benjamin no en su texto más conocido que es la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica cuarenta páginas que leí a los invitados en mi banquete de boda sino en otro ensayo”.

Gómez Toré (2019, p. 174) señala en relación con esta cita de Benjamin que no es casual, “puesto que alude precisamente a esa operación de borrado, de desmemoria colectiva en la que estamos inmersos”. Contra este borrado el poema recupera nombres y versos, aunque con la misma distancia que impide el sentimentalismo: “en tanto arn kushnirov qué importa quien fuera traduce a lope de vega al yiddish”, “uno entre los necesarios para el kadish se llama jacob glatshtein y dejó escrito **buenas noches mundo ancho pestilente mundo no eres tú soy yo quien da el portazo no hará falta que te diga quienes son los otros**”.

La recuperación de textos ajenos no siempre se realiza como reivindicación de personajes o palabras injustamente olvidados, sino que en textos como “el libro guinness de los récords” (p. 96) se realiza como denuncia, en este caso de “ese tipo con prisa que [...] halla su pizca de logro al leer a hegel **la guerra es bella buena santa y fecunda crea la moralidad de los pueblos es indispensable para el mantenimiento de su salud moral**”. Estas palabras de Hegel llevan a que “ese tipo con prisa se salta las convenciones de ginebra entra en el libro guinness de los récords borracho de mierda y acaso de gloria”. De este modo, el título del poema, las opiniones del filósofo alemán favorables a la guerra y la ambivalente referencia a la ciudad suiza se cierran con esa visión negativa de lo bélico que desautoriza la de Hegel.

Dos páginas después, el poema “la guerra” (p. 98) retoma la crítica antibelicista, pero en este caso lo hace a través de la ridiculización del símil tópico que identifica el deporte del fútbol con una contienda. El texto presenta a “un tal heidegger pichichi de la selección alemana refiriéndose al origen solar del fútbol asegura que los poetas no entienden el fuera de juego”, mientras que “la monarca isabel y fernandillo el católico los copleros se apiñan en el área para el penalti”, al término de lo cual “los camorristas corren tras el balón la guerra ha terminado con todos nosotros”.

El siguiente poema, “los proverbios modernizados” (p. 99), sigue esta senda de cuestionamiento de, entre otros, los tópicos futbolísticos y refleja cómo “el poeta alfredo di estéfano decía que la pelota está hecha de cuero el cuero viene de la vaca la vaca es herbívora luego al balón le gusta la hierba”, curioso razonamiento que efectivamente se ha atribuido en varias ocasiones al deportista argentino.

Para terminar con esta visita al *Museo de la clase obrera* de Juan Carlos Mestre convendría regresar a algunos poemas en los que se dibujan algunos asuntos con “la tristeza ilegal” de Francis Picabia que aparece como cita inicial para enmarcar todo el libro y, a la vez, con ciertas dosis de ironía que, a pesar de los pesares, todavía no han desaparecido en este libro.

En “los huesos de la democracia” (pp. 84-85) se enumeran cinco puntos en torno a la historia política occidental en el siglo XX. El primero comienza cuestionando la posibilidad de la existencia de un gobierno del pueblo si el poder económico controla todos los resortes del Estado (“la propiedad privada tiene poderes extrasensoriales el empresario john davison rockefeller fue el primero en tenerlos legislativos [...] ese celador que hace clic clac con los dedos y custodia con refinamiento los huesos de la de-mo-cra-cia”). El quinto, aunque se nombra como “punto siete”, expone un hecho del pasado relacionado con una prestigiosa

firma de moda sobre el que “se advierte que esto puede herir la sensibilidad”. Tras el aviso, el texto detalla cómo

con seis máquinas de coser hugo boss creó una compañía de ropa se afilió al partido nazi proveyó de uniformes a las ese ese en el 46 fue multado con 100.000 francos por actividad criminal inhabilitado para dirigir todo negocio por usar presos de guerra y trabajadores forzados

Sin embargo, en la actualidad sobre esta firma lo que se conoce es “la raya del pantalón las hombreras de la chaqueta” aunque aún hoy “pasan esas nubes son las costureras sobre lituania las crianderas de autómatas encerrados en el probador del sastre de adolf & cía”.

Como respuesta a la amargura que, pese al alivio de la mirada desenfadada e irreverente de Mestre, puede ocasionar la memoria de un pasado tan terrible y la contemplación de un presente no mucho más halagüeño, el poema “góngora pintado por velázquez” (pp. 65-66) ofrece quizá la formulación más esperanzada de todo el libro. En él se describe un futuro utópico en el que “ya todo trabajo podrá considerarse una tarea de jardinería ninguna persona volverá a ser dueña de otra los pequeños burgueses serán diminutos burgueses”. En este porvenir podrá declararse que:

en consecuencia queda abolida toda práctica cruel la destreza para montar un arma mesarse la barba destetar a los gatos la jornada laboral queda reducida al lapso que cada cual considere oportuno se revoca la didáctica del escarmiento el decreto el precepto la ley furibunda la virtud de levantarse temprano los argumentos primitivos la maquila de las tejedoras que trabajan para el señor Klein quedan en suspenso las ordenanzas prusianas la subordinación la abstinencia la predicación a los boquiabiertos se revoca la severidad de los festivos se suprimen los días laborales se anula eso sí la penitencia se deroga la sensualidad del ahorro todo adeudo queda condonado

Sin embargo, el poema termina justo a continuación con una clara muestra de cómo la ironía puede servir para transmitir con mayor intensidad el compromiso ético de la palabra que propugna Mestre y el sueño utópico de esa “poética del porvenir” de la que Emilio Torné habla en las solapas del libro, pues se declara “todo sueño terminantemente pendiente”.

4. Conclusiones

Tras el análisis detallado de los poemas de Mestre en *La casa roja*, *La bicicleta del panadero* y *Museo de la clase obrera* ya se puede afirmar con solidez argumental algo que una primera lectura ya insinúa: que la mirada del poeta con la que contempla la realidad poetizada en sus libros está cargada de ironía y que hay en ellos un sentido del humor muy particular que va más allá de la aparición puntual en un texto de un recurso de este tipo.

En *La casa roja*, libro que para varios críticos supuso un cambio fundamental en la trayectoria del poeta, se añaden algunos elementos novedosos a la poética mestreana, que desde sus inicios se había caracterizado por una profusión de asociaciones irracionales y una tendencia himnica que se emparentaba por un lado con las vanguardias históricas y por otro con el intento de dialogar con toda la tradición cultural previa.

Una de estas novedades es la integración en el discurso poético de otros lenguajes a través de la parodia, a través de una imitación irreverente que pretende deslegitimarlos por su condición de herramientas del poder que sostienen la situación de injusticia social frente a la que el libro se erige en refugio.

De este modo, una conferencia, una ponencia y otros tipos de textos académicos se pueden convertir irónicamente en formas de cuestionar los criterios de funcionamiento de las instituciones académicas. Algo semejante puede ocurrir con los modelos textuales bíblicos respecto a las instituciones religiosas o con algunos tipos de textos jurídico-administrativos en relación con los mecanismos estatales.

Como el propio Mestre (2013b, p. 8) ha escrito, la misión de la poesía a su entender ha de ser “Volver a nombrar la realidad, desmontar sus mecanismos de usura, las retóricas de sostenimiento y los discursos persuasivos de domesticación”, algo para lo que, según puede comprobarse en *La casa roja* y en los libros posteriores, la parodia puede ser un medio muy adecuado.

Otra de las inquietudes de Juan Carlos Mestre desde casi sus primeros trabajos ha sido la reflexión sobre la situación de la poesía con relación a la sociedad contemporánea. Podría decirse que desde su *La poesía ha caído en desgracia* de 1992 esta preocupación sociológica respecto a la literatura ha sido constante, pero en *La casa roja* se vehicula a través de una amplia red de referencias satíricas a muchas circunstancias que rodean actualmente a la actividad literaria.

En cuanto a la escritura poética de Juan Carlos Mestre en sí, en este libro se detecta un procedimiento que puede considerarse intrínsecamente irónico, como es la enunciación

del poema a través de personajes interpuestos que trasladan al lector su discurso particular, en una ruptura de la convención tradicional del género lírico que tiende a identificar al enunciador de los poemas con una representación de la conciencia del autor. Esta utilización consciente y deliberada de “máscaras” permite un distanciamiento que posibilita por un lado recuperar personajes del pasado indebidamente olvidados o injustamente tratados y, por otro, cuestionar a otros a través de recursos caricaturescos o poniéndolos en situaciones inverosímiles e hilarantes.

Lo mismo sucede con la cita literal o ligeramente modificada de textos ajenos, que permite recuperar y en muchas ocasiones resignificar esas palabras de otros que de este modo se integran en el discurso poético de Mestre.

En lo que parte de la crítica ha interpretado como influencia de la antipoesía de Nicanor Parra, esta voluntad de incorporar los discursos de otros también se extiende al lenguaje coloquial más cotidiano, que se introduce en los poemas de *La casa roja* creando muchas veces un contrapunto muy llamativo respecto al lenguaje exaltadamente imaginativo que predomina en el libro. En algunas ocasiones a esta incorporación de elementos cotidianos se añade una capa más de ironía, al manipular lúdicamente el poeta algunas de las unidades fraseológicas que se emplean en el día a día.

Estos recursos que sirvieron a Mestre para la construcción de *La casa roja* aparecen con mayor amplitud en *La bicicleta del panadero*, en cantidad porque el segundo libro estudiado es muy extenso y complejo, y en intensidad porque, en paralelo a la acentuación del tono elegíaco que parte de la crítica ve en los poemas a raíz de la muerte del padre del autor, la combatividad del poemario es más evidente si cabe que en el anterior. Por ejemplo, hay textos en los que aparecen términos vulgares como “cachocapullo” o alusiones despectivas como “pinchaúvas” o “ningundis” que en libros anteriores estaban ausentes.

También algunos poemas como “Obrilla de los titiriteros” (“Pido un aplauso de silencio por su ejemplar conducta de mangantes”) o “El criadero de tejones” (“por aquí lo que se vende es mierda y reliquias de artista”) tienen un tono sarcástico del que *La casa roja* carecía casi totalmente.

Esta visión más desencantada sobre el papel de la poesía y el arte en general dentro de la sociedad puede percibirse en “Soneto soluble” (p. 336), poema que no ha sido citado anteriormente pero que ejemplifica a la perfección esta desilusión de Mestre con la palabra poética que olvida la misión que él le atribuye (“La poesía del día a día se da de codazos con los periódicos”) y se convierte en entretenimiento escolar y espectáculo comercial: “La poesía es un preparado de marca inventado por un vendedor de trenes de bolsillo”.

Sin embargo, la carga social y política de este segundo libro es tan apasionada y reivindicativa como el anterior y recupera una gran cantidad de hechos del pasado que a juicio del autor merecen ser recuperados, bien sea a través de las voces de las víctimas que irónicamente se adueñan de los poemas, bien a través de la caricatura de los verdugos o la ridiculización paródica de sus discursos.

En el tercero de los libros estudiados, *Museo de la clase obrera*, se percibe un intento de mantener toda la trayectoria de los dos libros anteriores, manifestada en la recuperación de poemas (“asamblea”) y fragmentos previos (“pongamos por caso ginsberg”), pero intensificada tanto en la forma como en el fondo.

Formalmente, los poemas del libro carecen de título y el listado de textos que lo forman se convierte en un poema en sí mismo titulado “el índice” y situado al final del poemario. También se va más allá en el empleo de signos de puntuación: lo que en *La bicicleta del panadero* era juego irónico como en los poemas “Agosto” o “El dicho y lo dicho”, se convierte en este tercer libro en una ausencia casi total que obliga al lector a un nivel mayor de atención y participación en la lectura de los textos.

Los contenidos del libro también parecen ir un paso más allá en la búsqueda de la conciencia política y social propia de la poética de Mestre.

En *Museo de la clase obrera* la censura satírica de discursos y personajes parece más amplia en cuanto a temas, pues parte del Holocausto como símbolo máximo de la barbarie humana (“discusión con wagner”), pero se extiende a acontecimientos más recientes como el golpe de Estado de Pinochet en Chile (“telegrama a hitler”) o la intervención norteamericana en Afganistán (“los budas de bamiyán”).

Quizás por este motivo, el tono general con que se afrontan estos asuntos tiene ciertos matices de amargura, como se percibe en “los dedos cosidos a la lengua” (pp. 69-70), donde se transforma la cita bíblica y se lee “a los últimos de la fila tranquilos les dice nunca seréis los primeros”, pero la propia configuración del libro como un museo dedicado irónicamente a los grandes olvidados de la historia y la presencia constante de alusiones a los humildes y a las víctimas del pasado y del presente confirma sin duda que este libro pone en práctica las palabras de Mestre (2018, p. 22) sobre la que en su opinión es la misión de los poetas:

convertirse en los intermediadores con lo invisible, quienes tras las incumplidas promesas y la melancolía de las utopías aún pueden volver a poner en pie las palabras, en pie la voluntad que sostiene a los sueños, en pie el diálogo siempre pendiente con el tiempo de la esperanza.

Por otro lado, la reflexión sobre la literatura y sobre el arte que tanto ha ocupado y preocupado a Juan Carlos Mestre también parece ir un paso más allá en *Museo de la clase obrera*, pues, además de la parodia y las veladas alusiones satíricas presentes en las obras anteriores, en algunos poemas se pasa a unas fórmulas cercanas al sarcasmo, como en “papanatas exhibidores de simios” (pp. 31-32) o en el poema no comentado anteriormente titulado “héroe vacío” (p. 86), donde se lee: “un perro verde un cerebro de yeso premiados con medio millón de liras en la bienal de Venecia son ahora la obsolescencia programada del arte contemporáneo”.

En conjunto, el estudio de la ironía y el humor en los tres poemarios publicados por Juan Carlos Mestre entre 2008 y 2018 muestran una preocupación constante por una serie de asuntos, como el cuestionamiento de los discursos de poder a través de la parodia, la recuperación de figuras del pasado victimizadas o injustamente olvidadas mediante el empleo de máscaras poéticas irónicas, o la reflexión sobre la misión social del arte y la poesía expresada a través de la sátira.

Estos temas se plantean en el primero de los libros (*La casa roja*) de una forma coherente y sistemática, en el segundo (*La bicicleta del panadero*) se desarrollan y amplían a una gran cantidad de realidades nuevas y en el tercero (*Museo de la clase obrera*) se intensifican tanto en el tono como en el fondo, lo que demuestra que las declaraciones de principios poéticos de Juan Carlos Mestre (2013b, p. 10) en busca de “la sublevación ante el daño, la asamblea de la contradisciplina, el gesto insurrecto del que negándose a seguir transmitiendo el recado de los legisladores se sume a la revuelta contra el tan viejo olor del silencio” se plasman gracias a un peculiar sentido del humor y una sutil ironía en la realidad de sus poemas de un modo muy coherente y perceptible.

5. Referencias

- Agudo Ramírez, M. (2014). Juan Carlos Mestre ante sí. *Ínsula*, 809, 37-39.
- Aladro Vico, E. (2002). El humor como medio cognitivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 317-327.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110317A>
- Allende, S. (2020). *Allende a 50 años de su elección. Discursos fundamentales*. Biblioteca Nacional del Congreso de Chile.
- Alonso, M.^a N. (2010). Nota para Juan Carlos Mestre. *Atenea*, 501, 165-169.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32816382011>
- Álvarez Ramos, E. (2011). La posmodernidad en la poesía contemporánea española: la búsqueda de los orígenes. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 10, 25-38. <https://doi.org/10.24197/ogigia.10.2011.25-28>
- Amorós, M. (2008). Salvador Allende ante el mundo. *Tareas*, 130, 85-105.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=535055616006>
- Apollinaire, G. (2011). *Zona y otros poemas de la ciudad*. Bartleby.
- Attardo, S. y Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor*, 4 (3-4), 293-347.
<https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>
- Bagué Quílez, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Pre-Textos.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Balcells, J. M. (2002). Juan Carlos Mestre, *La tumba de Keats* (recensión). *Estudios Humanísticos. Filología*, 24, 415-417.
- Balcells, V. y Catalán, A. (28 de octubre de 2011). «La imaginación no tiene cartografía». *Diario de Ibiza*.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Sirmio (Quaderns Crema).
- Bandera Bistoletti, S. (1993). *Giotto: catálogo completo*. Akal.
- Beinhauer, W. (1973). *El humorismo en el español hablado*. Gredos.
- Beltrán Almería, L. (2002). *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos.
- Bergson, H. (1986). *La risa*. Espasa Calpe.
- Bishop, E. (1977). Memories of Uncle Eddy. *The Southern Review*, 13(4), 786-804.

- Booth, W. C. (1986) *Retórica de la ironía*. Taurus.
- Bremmer, J. N. y Roodenburg, H. (coords.) (1999). *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*. Sequitur.
- Bruyne, J. (2009). *El humor en el español formal*. Universidad de Extremadura.
- Buceta, O., Casariego, P., Jaraba, A. y Marchetto, C. (2014): Un breve análisis del humor en Occidente. *Cuadernos de Aleph*, 6, 1-24.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5549419.pdf>
- Calvo Galán, A. (2013). Libertad y desbordamiento. *Quimera*, 358.
- Char, R. (1973). *Las hojas de Hipnos*. Visor Libros.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Gredos.
- Candón Ríos, F. (2015). La literatura posmoderna española: Entre el fin de la dictadura y el auge de los “mass media”. *Verba Hispanica*, 23(1), 181-194.
<https://doi.org/10.4312/vh.23.1.181-194>
- Casado Velarde, M. (1984). Acortamientos léxicos en español actual. *Iberorromania*, 20, 1-8.
- Casares, J. (1961). El humorismo y otros ensayos. En *Obras Completas* (tomo VI, pp. 21-48). Espasa-Calpe.
- Casas, A. (2020). Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo (Un regreso crítico a Bajtín y Volóshinov). *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 336-349.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074801
- Chico Rico, F. (2009). La risa en el contexto de la Teoría Literaria tradicional. En Lada Ferreras, U. y Arias-Cachero, Á. (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos* (pp. 83-101). Universidad de Oviedo.
- De la Fuente, M. (2 de octubre de 2009). Juan Carlos Mestre: ‘Todo poemario es un pabellón de insumisos’. *ABC*.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil pesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Díaz Margarit, C. (2021). La poesía visionaria o *Museo de la clase obrera* de Juan Carlos Mestre. *Barcarola: revista de creación literaria*, 96-97, 307-308.
- Doce, J. (2013). Segundo advenimiento. En *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica* (pp. 199-204). Libros de la Resistencia.
- Du Noyer, P. (2021). *John Lennon. Canciones*. Blume.
- Felipe, L. (1981). *Prosas*. Alianza.

- Fernández Sánchez, C. (1988). Sobre el concepto de humor en literatura. *Estudios humanísticos. Filología*, 10, 213-228.
- Franz, C. (2008). *Nicanor Parra o el Neruda vacante*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq4d4>
- Frattale, L. (2014). Elogio della parola e poesia performativa in Juan Carlos Mestre. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 4, 43-48.
<https://doi.org/10.13130/2240-5437/4441>
- Frau, J. (2002). El humor como instrumento de denuncia en la poesía social. En *Humor y ciencias humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre el humor y las ciencias humanas. Cádiz, mayo de 2001* (pp. 173-182). Ayuntamiento de Cádiz.
- García Jambrina, L. (5 de junio de 2008). Resistencia moral. *ABCD de las Artes y las Letras (ABC)*.
- García Jambrina, L. (28 de julio de 2012). Los padres mueren en invierno. *ABC Cultural*.
- García Moya, M. (2013). Las purgas silenciadas del franquismo y estalinismo. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 11.
<http://hispanianova.rediris.es/11/articulos/11a003.pdf>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil, L. (2013). Aristófanes y Eurípides. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 23, 83-110. https://doi.org/10.5209/rev_CFCG.2013.v23.41544
- Gómez Toré, J. L. (2019). Orfeo con nariz de payaso. *Nayagua. Revista de poesía*, 29, 173-175.
- Gramsci, A. (2018). Nuestro Marx. En *Allí donde la voluntad quiera y como la voluntad desee. Escritos sobre jacobinismo, bolchevismo, Lenin y la Revolución rusa* (pp. 131-136). El viejo topo. Ediciones de Intervención Cultural.
- Gutiérrez Macías, V. (1990). Ángel Rodríguez Campos. Helénides de Salamina (1884-1956). *Revista Alcántara*, 19, 133-139.
<https://ab.dip-caceres.es/biblioteca/biblioteca-de-la-diputacion/hemeroteca/revista-alcantara/ir-a-los-indices/1990-1995.html>
- Hölderlin, F. (2016). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión.
- Hurduzeu, G. y Popescu, M. F. (2015). The history of junk bonds and leveraged buyouts. *Procedia Economics and Finance*, 32, 1268-1275.
[https://doi-org.bibliotecauned.idm.oclc.org/10.1016/S2212-5671\(15\)01504-X](https://doi-org.bibliotecauned.idm.oclc.org/10.1016/S2212-5671(15)01504-X)

- Iglesias Ovejero, S. (2002). La función eponímica en el nombre de ficción: motivación y fabulación etimológica de los (sobrenombres) motes en un corpus de 50 relatos españoles modernos. *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O. (Programme de Recherche sur "Oralité, Histoire, Écriture dans le Monde Ibérique"*, 4, 335-379.
- Iravedra, A. (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Visor.
- Kofler, L. (1972). *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barral.
- Leuci, V. (2016). Humor y poesía: travesías teóricas y voces poéticas. *Poéticas*, III(3), 31-57. <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/33>
- Leuci, V. (2022). Humores poéticos: aproximaciones al humor en la poesía española de las últimas décadas. *Valenciana*, 29, 161-192. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.571>
- Lezama Lima, J. (2013). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Verbum.
- Lezama Lima, J. (2019). *La rareza: cuentos completos*. Linkgua.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Anagrama.
- Llera, J. A. (2001). Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea. *Revista de literatura*, 63(126), 461-478.
- Llera, J. A. (2003). Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor. *Signa*, XII, 613-628.
- López Cruces, A. J. (ed.) (2003). *La risa en la literatura española: antología de textos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1g0z4>
- Martin, R., y Ford, T. (2018). *The psychology of humor: an integrative approach*. Elsevier.
- Martín Casamitjana, R. M. (1996). La terminología del humor. El concepto de humor y sus especies. En *El humor en la poesía española de vanguardia* (pp. 23-42). Gredos.
- Mestre, J. C. (1994). El territorio de la poesía, la casa de la imaginación. *Ínsula*, 565, 29-30.
- Mestre, J. C. (2011). Pensamiento poético, poética del pensamiento. En Esteban Ortega, J. (coord.), *Palabra y ficción: literatura y pensamiento en tiempo de crisis cultural* (pp. 125-130). Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Mestre, J. C. (2013a). Conciencia y utopía en la palabra poética. En Reverte Bernal, C. (ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 35-52). Verbum.
- Mestre, J. C. (2013b). Poesía y conciencia. *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria*, 12, 8-10. <https://zurgai.es/archivos/201312/75-008.pdf?1>
- Mestre, J. C. (2018). *Elogio de la palabra*. Fundación Juan March.

- Mestre, J. C. (2019). Juan Carlos Mestre (1957). *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, 13, 1-21. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.2408>
- Millares, S. (2008). *Pablo Neruda, en la encrucijada antipoética*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0g431>
- Moga, E. (2010). Lo que canto es lumbre. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 163/164, 36-37. <https://www.jstor.org/stable/27866311>
- Moga, E. (2012). La denuncia y el amor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 748, 141-144. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0877654>
- Moore, E. (2023). Allen Ginsberg. Una nueva sensibilidad. *Altazor. Revista electrónica de literatura*, abril. <https://www.revistaaltazor.cl/allen-ginsberg-2/>
- Muñoz Sanjuán, M. A. (2009). Proclama del vértigo: *La casa roja*. *Ínsula*, 756, 31-33.
- Neila, M. (2011). La aventura sigilosa de José Lezama Lima. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 728, 107-116. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnp2q2>
- Núñez Ramos, R. (1984). Semiótica del mensaje humorístico. En Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (pp. 269-275). CSIC.
- Ordóñez, C. E. (2015). *A poética da consciência de Juan Carlos Mestre*. [Tesis doctoral, Pontificia Universidade Católica Do Rio De Janeiro]. ETDs @PUC-Rio. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.25450>
- Pajares, G. (2 de octubre de 2009). Los poetas no somos caballos de carreras. *La Razón*.
- Pérez Valero, M. (2016). *Sugestiones poéticas, una imagen a la deriva: El artista indócil y la trampa irónica de los signos*. [Tesis doctoral. Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/44615>
- Pirandello, L. (1968). El humorismo. En *Ensayos*. Guadarrama.
- Riaño, P. H. (2 de octubre de 2009). La poesía de la dignidad recibe el mayor premio. *Público*.
- Richter, J. P. (2002). Del humorismo. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 7, 53-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=301987&orden=1&info=link>
- Rico, M. (18 de agosto de 2012). Los descontentos y la vida bella. *El País*.
- Ridruejo, E. (2020). Los neologismos jocosos de la literatura barroca a la luz de la semántica cognitiva. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 1162-1174. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074688

- Rimbaud, J. A. (2007). *Obra poética completa*. DVD.
- Rodríguez, E. (2 de octubre de 2009). 'Los poetas estamos en el pabellón de los insumisos'. *El Mundo*.
- Rodríguez, S. y Bagué, L. (2015). Verso y reverso. *Bulletin hispanique*, 114-1, 411-438. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1925>
- Rodríguez Galindo, L. (guion y dirección) (2017). Entrevista. Juan Carlos Mestre. En *La ciudad de los poetas* [Serie documental]. Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes (Canal Norte Tv Digital); Centro de Estudios de la Poesía (Universidad Popular José Hierro). http://www.laciudadde lapoesia.org/poetas/juan_carlos_mestre
- Rodríguez Fernández, M. (2010). Juan Carlos Mestre, el poeta entre dos lenguas. *Atenea*, 501, 159-163. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32816382010>
- Rodríguez Fernández, M. (2013). 'La bicicleta del panadero' de Juan Carlos Mestre. Una lectura desde 'aquí'. *Atenea*, 507, 199-206. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622013000100013>
- Rodríguez Marcos, J. (2 de octubre de 2009). Versos contra la costumbre. *El País*.
- Romero Reche, A. (2005). La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 109, 75-125.
- Romero Velasco, P. (2021). *El humor como construcción discursiva de identidades sociales y conflicto ideológico. Un estudio desde la retórica constructivista y el análisis del discurso social*. [Tesis doctoral. Universidad de Valladolid]. Teseo. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1936392>
- Ruiz Gurillo, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Arco Libros.
- Ryan, C. (2011). *El día más largo*. Inédita editores.
- Sánchez García, R. (2018). *Así que pasen treinta años: historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Akal.
- Sánchez Santiago, T. (2007). La responsabilidad de la imaginación. En Mestre, J. C., *Las estrellas para quien se las trabaja* (pp. 7-13). Ediciones Leonesas.
- Sandburg, C. (1926). *Abraham Lincoln, the prairie years*. Harcourt, Brace & Co.
- Sanz Tordesillas, A. (2018). Lo humorístico como consecuencia de la discordancia léxica. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 21-43. <https://doi.org/10.15366/actionova2018.m2>
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Cátedra.
- Schwob, M. (1997). *Espicilegio. Mimos. Vidas imaginarias*. Siruela.

- Sheldon, M. F. (1895). An African Expedition. En Oldham Eagle, M. K. (ed.), *The Congress of Women* (pp. 131-134). International Publishing Co.
- Suñén, J. C. (2012). Que los dioses perdonen. *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*, núm. 32, 4-5. <https://issuu.com/elcuadernocultural/docs/elcuaderno32/1>
- Torre Serrano, E. (2002). La ironía como indicio de la calidad poética. En *Humor y ciencias humanas: actas del I Seminario Interdisciplinar sobre el humor y las ciencias humanas. Cádiz, mayo de 2001* (pp. 129-136). Ayuntamiento de Cádiz.
- Ulloa, L. A. (1991): Cangrejos, golondrinas: metástasis textual. *Revista Iberoamericana*, LVII(154), 77-89. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4850>
- Wahnón, S. (1995). Desgracia y esperanza de la poesía (sobre un libro de Juan Carlos Mestre. *Ínsula*, 580, 23-24.
- Whitman, W. (2006). *Hojas de hierba*. Visor.
- Ziv, A. (2010). The Social Function of Humor in Interpersonal Relationships. *Society*, 47, 11–18. <https://doi.org/10.1007/s12115-009-9283-9>