

UNO de los temas que nutren caudalosamente no pocas páginas del murciano Pedro Cobos es, sin duda, el humor. Y en espera de un estudio riguroso y profundo sobre este aspecto capital de su narrativa, quizá no sea ocioso indagar en uno de sus títulos más conocidos en el mundo universitario murciano (“Milán 3.1.3”), en busca de este elemento.

Textualmente, la obra se inicia ya con un segmento risible: “Con el fin de recaudar fondos para ciegos del magín, un grupo de distinguidas señoritas y probos caballeros me pidió una tarde de verano escribir función para tan inútil causa, entre otras razones, porque la ceguera no se cura”. La sutileza irónica de Pedro Cobos alienta ya en estas líneas primeras, y se desbordará luego, como veremos, con abundante fantasía creativa.

Pero, ¿cuáles son los procedimientos generatrices de los que se sirve al autor murciano para producir el fino humorismo que sobrevuela tantas páginas de este libro? ¿Existen recurrencias formales, estilísticas o de otro tipo que permitan establecer una tipología de recursos literarios humorísticos en “Milán 3.1.3”?

En principio, lo más contundente es afirmar que no, y que se trata, tan sólo, de un “ángulo general de visión”, de un “enfoque irónico” —como ya se ha dicho algunas veces—. Pero si se analiza con rigor el conjunto riquísimo de sus humoradas, creo que no existe inconveniente en admitir seis grupos de procedimientos generadores que, atravesando invisiblemente el texto, producen el conjunto de imágenes cómicas de la obra. Veamos entonces estos seis bloques estimados:

a) En primer lugar, convendría destacar aquellos procedimientos que le acercan a otros autores (fundamentalmente, Camilo José Cela), bien por la raíz sorprendente de su comicidad, bien por los métodos estilísticos empleados... Toda la introducción a la obra (justificación de la misma, presentación y descripción de personas y personajes) está transida por estas líneas actuantes, que podríamos resumir suficientemente con tres ejemplos ilustrativos:

—“Casado con doña Iluminada Botiller, no alcanzó la dicha de la paternidad a pesar de pasear desnudo la casa por ver si doña Iluminada, de natural linfático, cooperaba”.

—“Cuando de niña le apuntó bozo, en mala hora siguió consejo de borrarlo con navaja barbera, la inocente sin salir de su asombro por la pujanza con que aquello florecía”.

—“Muerto al derrapar autobús un tío suyo por parte de madre, abandonó los negocios dedicándose al honrado comercio, “La Carretera. Ultramarinos y Coloniales”, algún nombre había que ponerle, se veía que era agradecido”.

La filiación celiana de estos textos es incuestionable, como también es incuestionable la influencia del donostiarra Álvaro de Laiglesia, donante generoso de la voz “Taquimeca” para este texto:

—“Señorita muy fina, cuando se le metió en la cabeza hacerse tarjetas de visita, puso taquimeca bajo nombre y apellidos —Juanita García. Taquimeca— sin saber a ciencia cierta lo que aquello fuera, pero sonaba muy bien” (página 12).

Las investigaciones eruditas en este sentido podrían prolongarse mucho: se podría hablar de cierta remembranza de Huxley (“fatal regresión al mono”, página 17), de los filósofos Nietzsche y Ortega y Gasset (“A las multitudes, para utilizarlas, hay que mantenerlas siempre en la ceguera”, página 66), otra vez del gallego Cela (aparición de una cabra hablando en las páginas 33-34, que recuerda a “Oficio de tinieblas 5”, mónadas 531-533), etc. Y, acudiendo a otras obras de Cobos, documentar que una igualmente estremecedora “cruzada de los niños” ya había sido descrita por Bertolt Brecht (“Historias del calendario”).

Pero, bien mirado, ¿de qué habría de servir todo este despliegue erudito y estéril? Juan Oleza (y no sólo él) ha hablado en varias ocasiones de la “crítica hidráulica” (aquella cuya constante obsesión se centra en el rastreo de las “fuentes” del autor). Azorín, por su parte, con no menor agudeza, señaló en “Lope en silueta” (cap. III) que “Los estímulos literarios —las famosas fuentes— son parte de la obra artística. No lo son todo. No son lo más”. ¿Para qué centramos, pues, en el siempre hipotético delirio de las fuentes literarias?

Quede, sencillamente, apuntado el fenómeno del celismo y el laiglesianismo en Pedro Cobos, y prosigamos en otros puntos más personales.

b) El segundo bloque de procedimientos humorísticos se centra ya (como luego lo harán todos los restantes) en un recurso expreso señalado por la Poética tradicional: la hipérbole... Cobos juega con la exageración para fabricar pequeñas perlas cómicas, nunca sonoramente recibidas, pero siempre invitadoras a la sonrisa.

En la página 9 de su hermoso texto (cuando todavía está explicando la forma en que la obra le fue encargada) se sirve de un concepto jurídico, caro a los penalistas, para atraer la fuerza hiperbólica de la expresión:

“Viéndome en peligro ante el asedio, accedí por miedo insuperable”.

Más adelante, ya en la página 50, el procedimiento volverá a ser utilizado, con menor sutileza: ahora, una esclava, tras escuchar la invocación de Flavia a los “treinta mil dioses que catalogó Varrón”, replica con chispa descreída:

“¡Echa dioses por tu boca!”

Habiendo otros ejemplos, sin duda estos dos son los más representativos y logrados.

c) Un tercer grupo de frases de humor (siempre en Pedro Cobos son éstas delicadamente trazadas, nunca bochornosas en el estruendo) queda articulado sobre fenómenos comparativos. Así, la sonrisa puede estar motivada por el efecto cómico del animal sobre el que se edifican las comparaciones:

“Los chismes de sus amigas Flavia (...) y Calpurnia (...), más malas que el veneno y más envidiosas que monas” (pág. 28).

“Un andamiaje por el que suben y bajan los chinos como ardillas” (pág. 112).

O también, por la persona usada como elemento comparante:

“Habla como el recitador de los tanguillos del carnaval de Cádiz” (pág. 58).

“Si no fueras mi hijo, te diría que estás más borracho que un tracio” (pág. 77).

Más extrañamente, el motivo cómico puede residir en un objeto inanimado, como cuando una vieja levitante

“se elevó en el aire más que nunca y falta de fuerzas, se estrelló como una breva” (pág. 130).

d) dos ramas cómicas nacen del siempre productivo tronco germinador que son los juegos de palabras o de conceptos. Tampoco en este terreno (especialmente resbaladizo siempre) se permite Cobos la licencia de caer en la ramplonería, reprimiendo los juegos a un truco visual y a una burla volumétrica.

En el primer caso, Constantino quiere tener constancia de los resultados espectaculares de su actuación. Ibrahim le responde con astuta inteligencia:

“Si lo vieras, ya no sería lo nunca visto” (pág. 110).

En el segundo caso aducido, Calpurnia y Flavia discuten las innovaciones del naciente imperio, generándose este breve pero gracioso diálogo:

“Calpurnia: A mi marido no le cabe aún en la cabeza. Flavia: Siempre ha tenido poco espacio” (pág. 119).

e) Cinco casos pueden ahora compilarse, sirviendo en ellos como núcleo agrupador su humorismo poético: tres de ellos dotados incluso de rima, y dos fundamentados sobre la métrica.

Entre los que gozan de rima, hallamos uno clara-

mente burlesco, proferido por el pueblo insurrecto; un segundo, donde Ibrahim se dirige a los asistentes a la función con cierto humor en el verso final; y un tercero, recitado sonoramente por un soldado misógino o malcasado. Júzguese, si no:

“Dioleciano, tirano; ya se ha muerto ese marrano” (pág. 46).

“¡Ya despierta poderosa la semilla de la leche del pueblo y de su aliento! Vais a ver esta noche maravillas si seguís calentando los asientos” (pág. 92).

“Si te dura el poder de hacer milagros allá en Roma, dame tierra y convierte en una estatua a mi señora” (pág. 115).

Entre los ejemplos no marcados por la rima, destacan dos por la perfecta disposición métrica que los gobierna: el primero, auténtico grito libertario de una esclava, se compone de un endecasílabo y un octosílabo exactos (el primero, a su vez, descomponible en trisílabo y octosílabo, por la propia disposición textual); el segundo, ya citado antes, supone una burla socarrona hacia el ama:

“Diciendo: Guísate tú con el rabo. Señora: ¡ya no hay cadenas!” (pág. 49).

“¡Echa dioses por tu boca!” (pág. 50).

f) Como grupo final, se podría hablar de ciertas humoradas construidas sobre la antítesis, que quizá requieran una explicación: en estos segmentos, el efecto cómico gira sobre la brutal dualidad existente entre lo que fue y lo que es el personaje (en el primer ejemplo), o entre lo que se dice y lo que se piensa en el segundo caso).

Así, un esclavo homosexual que fue compartido por sus amos, dice Cobos que

“Se arrepintió y terminó siendo obispo”.

—Otro endecasílabo puro— (pág. 78).

Y, más claramente aún, cuando unos chinos hablan delante de Constantino en su idioma natal, en lugar de hacerlo en latín, un Ibrahim burlón dice, para justificarlos, que

“Ellos van por lo sencillo”.

—Octosílabo perfecto— (pág. 107).

Estas serían, ceñidas a un escueto resumen de urgencia, las líneas directrices del humorismo en la espléndida obra “Milán 3.1.3”, aunque el trabajo definitivo todavía está por hacerse. (Y es alentador que así sea).