

## La trayectoria de una mancha. En torno al narrar humorístico \*

---

### *La carriera di una macchia. Intorno al narrare umoristico*

TOMMASO OTTONIERI

tommaso.pomilio@uniroma1.it / Sapienza. Università di Roma

RESUMEN: Un motivo literario habitual en la producción de los autores *scapigliati*, como ejemplifica el caso de Carlo Dossi, es la aparición involuntaria de una mancha en la página que se está escribiendo. Si bien en ocasiones la mancha cumple una función meramente humorística, su aparición implica siempre una problemática y multiforme asimilación: la mancha puede ser un simple tema literario, pero también una invitación a una mayor participación por parte del lector —quien se ve obligado a completar la obra— o, finalmente, un obstáculo o impedimento en el propio proceso creativo. A ello se añade, desde una perspectiva histórica, su evidente relación con ciertos gustos estéticos (especialmente presentes en los contemporáneos pintores *macchiaioli*) por la obra no acabada y por la reflexión que se genera en torno a los subjetivos procesos de creación y recepción de las obras de arte.

Palabras clave: Mancha; Carlo Dossi; Scapigliatura; Humor; Creación

---

*Abstract: A common literary motif in the production of scapigliati authors, as exemplified by the case of Carlo Dossi, is the involuntary appearance of a stain on the page that is being written. Although the stain sometimes fulfills a merely humorous function, its appearance always implies a problematic and multifaceted assimilation: the stain can be a simple literary theme, but also an invitation to a greater participation by the reader —who is forced to complete the work— or, finally, an obstacle or impediment in the creative process itself. Besides that, from a historical perspective, the use of stain as a literary motif shows also an evident relationship with some aesthetic taste (especially present in contemporary macchiaioli painters) for the unfinished work and the reflection that is generated around the subjective processes of creation and reception of the artworks.*

*Keywords: Stain; Carlo Dossi; Scapigliatura; Humour; Creation*

\* El texto “La carriera di una macchia. Intorno al narrare umoristico” se publicó originariamente en la revista *Il Cefalopodo* (n.1, 1995)

Recibido: 21 febrero 2021 / aceptado: 10 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Estrujándose el cerebro un lunes por la mañana, sentado ante su escritorio, con la cabeza rebosante de hermosas ideas difícilmente trasladables al papel, Alberto Pisani empezó a jugar con la pluma, el papel absorbente y el plumín.

Voy a intentar aquí, antes que nada, concretar un lugar. Esto es, a partir de la exposición de lugares textuales particulares, voy a intentar dilucidar mediante diversos episodios un tópico particularmente controvertido de entre todas las controversias tópicas de la narración humorística; a partir de estos casos particulares, voy a concretar una paradójica ejemplaridad.

El lugar que me lleva a esta última digresión, lo habréis reconocido, está tomado del capítulo octavo de la *Vida* de Carlo Dossi, de 1870; rememoro los hechos más destacados de esta exquisita, a su manera irreplicable (desestructurador), pequeña obra: autobiografía en tercera persona; más bien algo incluso mejor, e incluso peor: falsa autobiografía; desdoblamiento de un nombre biográficamente determinado (Carlo Alberto Pisani Dossi) en una primera persona autor y en una tercera persona personaje, escritores ambos, o aspirantes a ello; liberación pseudonímica, por tanto, pero, sobre todo, paroxismos de autoironía; novela-dentro-de-la-novela (narración-dentro-de-la-narración), pero, sobre todo, imposibilidad de un despliegue narrativo, predilección por el obstáculo, el hecho de divagar para ser exactos, falseamiento de los tiempos y planos narrativos, tensión manifiesta en el enredo jeroglífico, en el narrar mediante arabescos.

¿Qué le sucede, pues, a este narrador-narrado (en el nivel diegético, pues se trata en este caso de Alberto), al narrador que se atormenta ante la imposibilidad de narrar? Del plumín, al quitárselo de la boca, gotea una mancha en medio del folio. Alberto, con la cabeza llena de bellos pensamientos que le distraían, comenzó a darle vueltas a la forma de aquella mancha hasta que descubrió en la página *un perro* y empezó a irritarse lleno de ira.

La articulación fundamental, y cuanto menos insólita, en la evolución de este concepto figurativo es la de un peligroso desbordamiento —digamos por el momento— de la mancha en arabesco, y de ahí en la involución jeroglífica. Incluso mejor: es, ni más ni menos, la metamorfosis de la mancha en jeroglífico. Sigamos esta metamorfosis, expuesta años más tarde en forma de una poética reconstruida —mediante autoironía— en el nunca suficientemente conocido *Màrgine*, las palabras de presentación del relato *La desinenza in A*, de 1878. Declara Carlo:

En el momento en que me percaté de que de ningún modo sería capaz de rehuir el crescendo de la complicación estilística, lo aceleré y me abandoné a él del todo, intentando tan solo convertir la mala fortuna en buena, igual a como hace el acuarelista con la mancha imprevista que le cae sobre la hoja.

Aquí, la referencia a la estética de las artes visuales es más abierta, si bien reformulada, y reinventada, por el ojo del escritor jeroglífico; por otro lado, fue él mismo, Dossi (*ibidem*), quien define sus novelas como *pinturas escritas*, invirtiendo el concepto de *cuadros pintados* de los hogarthianos. *Convertir la mala fortuna en buena*: esto es todo lo que queda del tópico tardo-clásico y sublime-manierista de la *mancha*, tal y como fue establecido por Vasari. Por otro lado, parece que el autor del *Màrgine* pretende ignorar aquí la estética misma de la autonomía de la uniformización de los colores, común en los años de la primera Scapigliatura milanesa entre los *macchiaioli* toscanos y que parece obligada referencia en este caso; el

acuarelismo queda reducido a un bocetismo anarcoide que sigue las únicas leyes de su *propia fortuna*.

Podemos asistir, finalmente, a la inversión de esta economía de la mancha (siguiendo siempre el texto de *Màrgine*): si en la mancha es posible convertir la mala fortuna en buena, siguiendo una dirección, por así decir, expansiva (de la *gota* al *perro*), abandonándose sin freno al demonio de la complicación, es cierto también que el objetivo de una narración humorística, que como sabemos *debe hacer mediocrementemente interesante la trama*, es, por el contrario, “condensar el mayor sentido posible en cada frase”, *redoblando y triplicando los sentidos*.

Estamos, como se observa, al límite de una apología de la disfuncionalidad narrativa aplicada —es justo insistir en este punto— al discurso del narrar humorístico; debo exponer aquí, pues, un subsiguiente paradigma del que fue contemporáneo Dossi. Me refiero a las críticas de arte de Vittorio Imbriani de 1867-1868 (*La quinta promotrice*) y a las teorizaciones que hizo, considerando en gran medida las referencias pictóricas a sus contemporáneos (pues Nápoles, al contrario que Milán, fue el centro a partir del cual la experiencia de los *macchiaioli* extrajo una mayor fuerza difusora), de la “mancha expresiva” en cuanto pura *idea pictórica*, o mejor, *retrato de la primera impresión lejana*:

Si falta ese primer acuerdo armónico fundamental, la ejecución, el acabado, por grandes que sean, no lograrán nunca conmover, suscitar sentimiento alguno en el espectador; mientras que, por el contrario, *la sola y desnuda mancha, sin determinar objeto alguno*, es perfectamente capaz de suscitar este sentimiento<sup>1</sup>.

Y es que, en realidad, “el efecto pictórico permanece en la indeterminación del sentimiento” y las líneas, la armonización del trabajo del pintor, son para él *sentimientos*. Esta estética de la mancha radiante e irradiante, que parece elaborada —en un primer impulso— inmediatamente al amparo de las prácticas de Filippo Palizzi y desde la perspectiva del “purismo” de las artes visivas, pasará directamente al Croce lector de Imbriani, en un tratamiento dispuesto a reabsorberla y asumirla una vez pacificada (“Cada poeta sabe que la inspiración se le presenta, precisamente, como una mancha, un motivo, un ritmo, una línea, un movimiento psíquico”) y reducida, *tout court*, a *intuición* (cfr. *Problemas de estética*); lo que realmente importa, aquí, debe aplicarse a sus desbordamientos irreductibles y peligrosos.

Quisiera, en pocas líneas, resumir estos desbordamientos. Por un lado, el privilegio otorgado a la no-finitud de aquello que brota cargado de toda su indeterminación de sentido naciente, “resplandor”, la “incorrección” misma de su exceso; por un lado, desde el *côté* del espectador, desde su perspectiva, una estimulación de la “productividad de *su mente*” en el sentido, en concreto, de la que para Dossi es la actividad del lector-colaborador, esto es, de la lectura como única virtualidad de plenitud, del lector proyectado e interpelado en el cuerpo de la fábula como elemento integrante independiente e impredecible, lejos de cualquier retórica de la interferencia —tema que algunos años más tarde será expreso en la crítica del lector Vittorio Pica, además de Dossi y de Mallarmé. Desde otra perspectiva, incluso, desde la perspectiva del “pintor”, la idea misma del cuadro que se llevará a cabo puede nacer de los “manchurriones” dejados sobre la tela blanca al limpiar los pinceles para obtener un fondo de base (Imbriani *mismo* está aquí observando esta práctica en Palizzi). Quisiera, finalmente, citar la que Imbriani declara como origen primero en su valoración de la *mancha*.

<sup>1</sup> La cursiva es del autor.

Al igual que pasaba con Alberto Pisani, se trata una vez más de un estudio; el estudio del amigo Saro Cucinotta, grabador napolitano; es allí donde el narrador hojea perplejo el catálogo de la Exposición nacional de Florencia de 1861, hasta que el amigo decide mostrarle *lo mejor que allí había*. Y este mejor no es más que *una mosca aplastada entre dos páginas* del catálogo, una “mancha” en la cual —según las palabras de Cucinotta— “hay precisamente un cuadro”:

Aquellas palabras me inquietaron, y recordé cuando de niño solía salpicar con tinta la hoja y luego, plegándola, me complacía con los caprichosos dibujos de la *mancha* resultante.

Es posible que esta colisión entre el gran tema de la mancha y el motivo grotesco de la mosca no sea del todo inocente; obsesivamente nos ronda por la mente la sorprendente mosca caída dentro del tintero de Emanuele Tesauro al realizar sus fastidiosas y rutilantes circunvoluciones repensando en la extraordinaria erudición *secentista* del estudioso (Imbriani) del “gran Basile”. Del tintero al libro, dos cruentas muertes de la ignorante bestia, que originan ambas el sentido de la obra; en el modelo del XVII, la mosca parece transmitir al tintero la inquietud de la propia transmigración entre cuerpo y folio, como si fuese casi la pluma del escritor o su mismo acto-de-escritura, hasta la zambullida final; aquí, por el contrario, la mosca se recondensa en signo y, de mera actividad que había sido, asume la dignidad de una obra en sí misma. No puede no venir a la memoria, por aquellos mismos años de 1860 —aparentemente fuera de la extensión de la mancha—, la recurrente obsesión de Tarchetti por la “polilla”, esa que no puede hacer más que girar y girar alrededor de la lámpara hasta que se quema las alas, o esa del moscón (cfr. *Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti*) cuyo zumbido se asemeja —en la línea de Laurence Sterne (no el de *Viaje sentimental*, sino el del *Tristram Shandy*: cfr. el episodio del *moscón* y el Tío Toby)— a la imagen misma del divagar humorístico, en la curiosa vertiente —aunque coherente en este contexto— del ensayismo humorístico-sentimental (mucho más tarde, un autor todavía calificable de tardo-scapiogliato, Giacosa, convertiría incluso a esa misma mosca en una casi-proverbial fantasía gótica, en un enigmático estudioso de la métrica: “De trecho en trecho, a saltos, una mosca inoportuna / Murmuraba por el aire misteriosos metros, / Luego se daba estúpidamente cabezadas contra los cristales”).

En Dossi, la mancha —evolucionada de gota de tinta a inoportuno jeroglífico— parece referirse al problema del *principio*: no el “prius” ontológico, o al menos estético, tal y como parecería la esfera de la intuición establecida por la mancha de Croce en la línea de Imbriani, sino al meramente físico, del comienzo del discurso, que es *también* —lo hemos visto ya al inicio— su obstáculo y su imposibilidad. Quisiera citar ahora algún otro lugar de los tópicos recursivos de Dossi, una vez más extraídos de su *Vida*.

En el primer caso (estamos en el capítulo segundo), Alberto está redactando una epístola para felicitar a su abuela Giacinta; redactadas las primeras palabras (“Querida abuela. Estando...”), cae sobre el folio, apenas escrita la palabra *estando*, una *gota de tinta*: “Interrumpido, accidentalmente, el hilo de las ideas del escritor [...] Alberto, para retomarlo volvió la vista hacia el escrito”. Esas palabras le revelan una cadencia, le dibujan un verso; a partir de ahí, Alberto escribe una serie de insulsos versos en metro regular que lo convencen de la propia rebelde vocación a escribir. Hay que señalar, aquí, que la abuela Giacinta es para Alberto justamente el *principio*, en cuanto a vocación narrativa se refiere, en el momento en

que Alberto la adora por su calidad de incansable narradora (léase, en este sentido, los breves cuentos del capítulo primero).

El segundo y tercero de estos lugares son los de la pura y simple cita, de la referencia temática a la mancha, indirecta pero sin embargo fundamental. En el capítulo décimo:

Dije entonces: el meollo de la dificultad es el *principio*... ¿qué otra cosa brama, pues, Arlequín cuando quiere poner juntas las letras? De este modo, una vez hecho por primera vez, se avanza, con placer, hasta el último punto,

con la valorización de la concatenación del tejido, libres de ese *principio*, el cual —ya lo sabemos— es la *mancha*; se ha de observar aquí, por otro lado, la referencia bufonesca a la Comedia del Arte (piénsese en la tipología del saltimbanqui, reconstruida por Starobinski, y en el Dossi que da saltos mortales en el mismo sitio, tal y como contó en sus *Note azzurre*). También en el capítulo quinto: “Y Alberto aquí se agarró a una larga fila de extrañísimas ideas, juntas como una telaraña. ¡Desafía a la pluma a seguirlo!”, donde el espectro semántico se enriquece con una expresión posterior: *telaraña*, mucho más próxima al jeroglífico que al tejido-texto. Sin hablar de los borrones que constituyen el discurso, traídos a colación en una de las notas (la 2377: “Mi discurso está lleno de borrones”), dispuestos, precisamente, para establecer una connivencia contradictoria entre principio y fin, entre *discurso* y *borrón*. Porque la mancha incorpora, en la finitud de una determinación espacio-temporal más bien puntiforme —eso que es narrar en cuanto justa y concreta insurgencia discursiva, coacción al discurso— la dimensión, de por sí infinitiva, de lo no-finito: la instancia de la inconclusividad del texto se inscribe de este modo (en Dossi sobre todo) en el origen de cada texto posible; es decir: el mismo acto “intuitivo” de fundación de una obra está ya allí para destinarla a la derrota, a lo inacabado, si no a lo indecible de lo indescifrable: “Desafío a la pluma a seguirlo”. Quisiera citar, pues, la bella defensa que Dossi, en su *Fricassee critica*, hace del arte pictórico de su amigo Tranquillo Cremona respecto a la objeción de este último sobre la no-finitud de sus cuadros y la reivindicación de la necesaria no-finitud que es intrínseca a cualquier obra:

Si queremos comparar la imitación de lo verdadero con lo verdadero, no se sabría nunca qué pintura o escultura se podría llamar *acabada* [...] Admitamos también nosotros que a un cuadro, como a cualquier obra de arte, le pueda faltar la *finitud*, pero ello más bien por lo que se refiere al concepto, por así decirlo, de la forma, que no respecto a su ejecución material.

*Macchia grigia*, de Camillo Boito, presenta, sin embargo, una posterior perspectiva problemática tendente, más que al humorismo puro, al *noir* del grotesco-patológico. El cuento, como sucede con frecuencia en su obra, es la historia de una obsesión; una mancha se ha quedado impresa en la retina del protagonista, el cual pregunta a un médico (destinatario intradieético del relato) cómo podría curarse. De hecho, la mancha es la masa blanquecina de un viejo ahogado en un río de cuya ruina y suicidio es directamente responsable el narrador protagonista. La mancha impresa en su retina es, evidentemente, la somatización de un remordimiento: “cuando cierro los ojos para dormir, siento mi mancha dentro de mí”; la irrupción de la mancha se concreta, por otro lado, en una observación minuciosa, extenuada, al límite de lo visual, del movimiento acuático del río que acoge el cuerpo (“Las olas combatían contra las olas, las cuales chocaban unas contra otras, se fragmentaban, se hacían pedazos, se encabalgaban, se amontonaban, enloquecían de furor bélico, escupían baba en

lugar de sangre, y gotas y salpicaduras hasta el parapeto del puente”), de nítidas referencias figurativas (no puede escapársenos que justamente en los años inmediatamente precedentes a la redacción de *Macchia grigia*, esto es, el trienio 1874-1876, fueron precisamente los de la más orgánica actividad del grupo impresionista).

Pero, sobre todo, será útil aquí el final mismo de la narración, en el momento en que el protagonista de los sucesos, sentado ante el escritorio en el que está llevando a cabo la liosa redacción de su informe (la narración en sí misma) que presentará al médico (“Salgo esta tarde; le haré llegar yo mismo este manuscrito mañana”), ve proyectada la mancha sobre el folio en blanco.

Eso es, incluso en este momento un espectro pálido y confuso danza en torno mío, es él quien ensucia el folio en blanco. El sol está ya declinando, y el escritorio permanece en penumbra, la luz justa para lanzar sobre el papel con furia estas palabras, pero que, sin embargo, no me permite releerlas. Quisiera acabar antes de encender la luz, y la mancha aprovecha esta media oscuridad para torturar mi cerebro.

La mancha crece, la mancha —¡algo nuevo!— cobra forma de hombre. Le brotan brazos, le brotan piernas, le nace una cabeza. ¡Es mi anciano, mi terrible anciano!

Es aquí patente la analogía con la parábola del capítulo octavo de la *Vida* de Dossi: la página en blanco, la mancha que cae, su transformación en figura, en “algo nuevo”, allí un “perro”, aquí un anciano. Lo que cambia es el encuadre patológico gracias al cual esta figura se desarrolla. En el caso de Dossi, el tema venía circunscrito a un círculo entre lo hiperliterario y lo metaliterario, enseguida elegido como proceso humorístico ejemplar; la “enfermedad”, para Dossi, era más bien la propia de cualquier creación del *humour* atrabiliario, la pereza, la melancolía, el “gris aburrimiento”. Con Camillo estamos, por el contrario, ante la presentación de una obsesión; de esta mancha no germina un discurso, intuición, o tal vez incluso el jeroglífico indescifrable del “jeroglífico Dossi”: esta no “dejará releer” las palabras lanzadas con furia por el protagonista sobre el folio, a su vez manchas o más bien (ha quedado dicho unas cuantas páginas antes), “manchurriones lanzados al folio”, sino que más bien está ahí para cubrirlos, borrarlos, sobreponerse a ellos. La imagen del agua, elemento impresionista por excelencia, se ha descompuesto en virtud de la larga observación como en un cuadro pintado con gruesos trazos que, visto de cerca, ha perdido su propia espacialidad retrocediendo a lo informe; y es singular —afirmábamos anteriormente— que ello ocurra justamente en el período de la afirmación y expansión de la estética impresionista y con los mismos elementos con los que esta se realizaba. La misma técnica, narrativa y humorística, de la digresión y del aplazamiento, utilizada profusamente y con conocimiento de causa por el sterniano Dossi, viene aquí exhibida —en una parodia del Sterne metatextual, el de los diagramas del *Tristram Shandy*, para entendernos— como táctica usada para retardar una confesión dolorosa y, casi, para relevarla temporalmente en una suerte de humorismo invertido que no es ya, cuidado, humor negro (“Hace falta que entre en el corazón de mi relato. Os habéis dado cuenta de que me repugna [...] soy consciente de haber hecho como aquel a quien le duele un diente y va a hacer que se lo quiten. Sale ágil, casi corriendo, pero, según se va acercando a la casa del dentista, ralentiza sus pasos hasta que, casi ante la puerta, se para perplejo preguntándose a sí mismo: —¿El diente ahora me duele o no me duele? Y, de este modo, desanda un buen trecho del camino; y cualquier tontería le sirve para seguir adelante”, etc.)

El tema que tratamos se había ya presentado de forma embrionaria —en la especificación de Arrigo, totalmente boitiana, de la polarización de la sombra frente a la luz— en la

ejemplar micronarración lírica de *Scritto sull'ultima pagina*, fechada el 3 de julio de 1867; el texto, que cierra *Il libro dei versi*, lleva a término su arco dual en una reduplicación más bien bibliófila entre “libros blancos” y virginales de juventud y “libros negros” de la edad madura”.

Mi madre me dio un día un libro blanco,

Cada página tenía la aureola de oro;  
Virgen de pluma era y yo también  
Virgen de error.

Pasaron los años, los males y la fortuna,  
Viví, luché en cuerpo y alma.  
Hoy el alma mía se ha vuelto oscura,  
Y negro el libro.

En la actualización de la canónica relación entre escritura (cultura) y pérdida de inocencia, el *libro* se mancha y vuelve negro no solo con lo *oscuro del alma*, sino también, y sobre todo, con la tinta con que el libro se ha escrito y —por así decirlo— mancillado; es más: el libro se mancha de la tinta que es —eso y nada más que— lo *oscuro del alma*. La *escritura* se inserta aquí violentamente en la vida, no es otra más que la vida que escribe y descubre su propia “negritud”. El nexa que nuevamente se instaura entre pérdida de *virginidad* y dominio de la escritura aparece, sin embargo —dado el motivo polarizador del “libro” que allí se trata—, incluso más decisivo respecto a aquel, ya conocido, de una Naturaleza corrompida por el germen sublime e insano de la Cultura. En efecto, el título de la poesía, su posición misma respecto a la narración —o mejor dicho: el título *que es* su posición misma— no podría ser más explícito; el reclamo a la última página conlleva retroactivamente el sentido de la lectura hasta la luz y sombra inaugural (el proverbial “Son luz y sombra” con que ataca la poesía *Dualismo*). El *Libro dei versi* es, pues, indiscutiblemente, el *libro negro*; escribir *en la última página* significará entonces, tal vez, haber ya rellenado, ocupado, el libro, no solo con los versos propios, sino incluso más allá, con la propia oscuridad. La *negrura* del *libro* está aquí, por lo tanto, en lugar de *la oscuridad del alma*; la mancha, antes que el núcleo duro de las infinitas potencialidades de significación, antes que ofrecerse a la geminación continua y “extraña” de morfologías lingüístico-sintácticas en mutación, se pone como espejo o incluso como didascalia de una sustancia individual, está allí para representarla y cumplir sus funciones, en un esfuerzo tropológico de singular transparencia. En este esquematismo ontológico, la *mancha de tinta* (la *negrura del libro*) vuelve, en todo caso, en su cualidad de comparación imperfecta; lo que tiene de peculiar este tropo es, pues, su subtexto culto, el ser una tinta (la “pluma” del tercer verso) que se expande hasta disipar —*oscuridad del alma*— la “virginidad” de la página blanca en una singular coincidencia de escritura textual y de su inmediata *tachadura*.

Es ahora el momento de retener un par de términos de la abultada historia del concepto de *mancha*, desde Leonardo hasta Monet al menos (a lo que añadimos nosotros, en el siglo XX, la metafísica de la mancha de Kandinsky, el *dripping* de Pollock, el esencialismo filosófico de los monocromos de Yves Klein...). En primer lugar, las leonardescas “manchas suscitadores de hermosas invenciones de cosas varias” en el pintor, quien tendrá que componer bastamente rehuyendo la visión analítica; mientras el esbozo representa una visión ya formada, la mancha representa, por el contrario, el punto de partida, en concreto, el *principio* a partir del cual se formará la imagen. La mancha no participa, pues, de ese claro

*diseño interno* (opuesto al externo, según la distinción del pintor y teórico Federico Zuccari), que es la imagen ya formada en la mente que daría más bien origen al esbozo; esta, por el contrario, forma parte de la esfera de la *invención* y del *pensamiento primero*, y es, por eso mismo, un concepto contiguo, en esta primera fase, al de *borrador* (para Vasari, los borradores “están hechos en forma de mancha”). Leonardo, por su parte, había ya sugerido al pintor la observación “de algunos muros repletos de manchas”, actividad propiciadora de la invención (lo que lleva a pensar de inmediato en el eco de esta noción en las manchas en la ruda tela de Palizzi).

El concepto se desarrolla, sin embargo, con mayores consecuencias a partir del último Tiziano, unida a una más bien cauta valorización vasariana de la “vivaz imperfección” y, tendencialmente, de lo *no-acabado*; es Vasari, de hecho, quien habla —con una mezcla de admiración y de reserva— de las obras del viejo Tiziano como “desarrolladas a golpes, llevadas hacia adelante con trazos gruesos y con manchas, de modo que de cerca no se pueden ver y de lejos parecen perfectas”. Aquí se instaura ya la centralidad de la actividad de la inferencia por parte del observador, obligado incluso a elegir una posición desde la que observar el cuadro, desde la que es percibido, respecto al punto de vista único impuesto por la perspectiva renacentista. La noción tizianesca-vasariana incide directamente en la lectura española del Siglo de Oro y, en particular, de Lope de Vega, retraducida como *borrón*; es un término este que, a través de la literatura, se extiende a partir de su sentido primario de mancha de tinta a todo un complejo espectro semántico que va de garabato, a manchurrón, a borrador, a tachón y a imperfección (a esta estética del *borrón* le dedicó Mario Socrate páginas ilustrativas). En el terreno español, parece incluso más obligada la estrecha implicación con la dinámica de la recepción, en la desvalorización de la omnisciencia del artista o, en términos vasarianos, de la perfección de su obra, y en la invitación dirigida al receptor a cooperar en la atribución de sentido a la obra o, incluso mejor, a la constitución misma del acto estético y de su sentido.

No se trata aquí, repito de nuevo, de una retórica de la inferencia; asistimos, más bien, a un atribuir privilegio al elemento variable, a lo inconstante, a la autonomía del acto —y pacto— de lectura, al predominio de la cooperación, y todo ello encerrado dentro de la microscópica explosividad de la *mancha* monadológica, en su principio mismo de actividad, el cual leibzianamente parecería sobrepasar la inercia del átomo inanimado para asumir una animalidad irradiante propia.

Esta estética de la apertura de los posibles generados por el único punto germinante y radiante se refleja, como se ve, en los términos propios del extremismo barroco decimonónico y “scapigliato” (si bien aquí “scapigliato” es más bien —continuamente— una mera categoría transhistórica) de Imbriani y de Dossi, y constituye el límite particular; lo que interesa aquí es, sobre todo para el caso de Dossi (o, al menos, respecto a él con mayor relevancia que no respecto a Imbriani), su aplicación en la elaboración de una teoría del humorismo en cuanto narración.

Por un lado, de hecho, “Humorista, según los diccionarios, significa persona inconstante y fantástica” (nota 1759); por otro, “desde el engranaje de una fábrica literaria”, el consumidor de una narración humorística (cuya trama, tal y como ya se ha dicho, se a vuelto ya *mediocrementemente interesante* con el fin de favorecer la intensidad de la lectura) “lleva consigo la invitación y la posibilidad de apoyarse en otra realidad —la suya— y llevado con naturalidad a amar la obra ajena convertida ya en propia” (*Màrgine*, cit.): de este modo, la interpretación de un texto digno de interpretación equivale “casi” al escribirlo. La misma compleja semántica del borrón parecería diseminarse en las estéticas de los dos excéntricos humoristas-moralistas, entre borrones, manchas, gotas de tinta, jeroglíficos, tachones,



posteriormente deformada por el límpido y tal vez (al menos en Dossi) degenerativo referirse al romántico *arabesco*, según la hegeliana acepción de *forma más antigua y originaria de la fantasía humana*, surgida de una *insolubilidad* originaria que solo puede dar lugar a la liberación de las más sorprendentes *simetrías de contradicciones*.

Una consideración de la mancha artística y narrativa impone una cierta reflexión sobre la temporalidad, en la doble dirección de un *principio* (causal, intuitivo, presunto, en el límite no-lingüístico) y de un *fin* (esto es, de su imposibilidad). Y no solo eso: la temporalidad de la mancha impone también un recorrido que conduce desde un principio accidental hasta un fin intuitivo: en Dossi, el jeroglifo originado por la mancha desarrolla un proceder *sinuoso*, a la manera de Hogarth (concepto al que Dossi dedica diversas notas), hasta el riesgo voluptuoso del *embrollo*. No será ciertamente excepcional si la herejía sinuosa, evolucionada en espiral, reaparece en el juicio emitido por Gautier justamente en esos años (1868) en torno a la *singularidad* (también aquí, término tópico por los dos excéntricos italianos) y al *manierismo* en Baudelaire, en la introducción a sus obras:

Il y a des gens qui sont naturellement maniérés [...] Les circonvolutions de leur cerveau se replient de façon que les idées s’y tordent, s’y enchevêtrent et s’enroulent en spirales au lieu de suivre la ligne droite [...] De toutes les images, les plus bizarres, les plus insolites, les plus fantasquement lointaines du sujet traité, le frappent principalement, et ils savent les rattacher à leur trame par un fil mystérieux, démêlé tout de suite.

También en la evolución sinuosa parece inspirarse el “hilo de tinta” con que cierra Calvino en 1957 *El barón rampante*, en toda una dinámica y una topología de la escritura entendida como agregado de “grumos” que designan una cosmología textual en cuanto natural, indiferenciadamente, a través de articulaciones que denuncian una sorprendente analogía con las de Dossi, y que parecen más bien calcarlas fielmente (el cielo: “ese ornamento de ramas y hojas [...] era un bordado hecho en la nada que se parece a este hilo de tinta, tal y como lo he dejado correr durante páginas y páginas, lleno de tachones, de referencias, de garabatos nerviosos, de manchas, de lagunas”).

Finalmente, lo hemos ya visto, la dinámica de la mancha puede evolucionar en una temporalidad negativa: es esta la retórica del obstáculo, de la dilación, o más bien, de la molestia, de la interrupción (Dossi declara como objetivo propio el *tenerse que leer con atenta lentitud*): finalmente, *tour court*, de la abrasión discursiva: de la *tachadura*, justamente. De este modo la mancha, además de abrir el espacio creativo de la lectura cooperante, agota cualquier ocurrencia de la temporalidad del acto estético y de su línea narrativa, desde su instaurarse hasta su disiparse. El oxímoron, y *double bind*, de una matriz-que-obstaculiza, de un sentido que, naciente, produce interferencias e instaura toda una topología de la molestia productiva que, al menos en Dossi, se transfiere desde el plano figurativo directamente al narrar. Se trata aquí, por un lado, de la dúplice temporalidad humorística del narrar digresivo y del narrar obstaculizado, en la línea obviamente de Sterne (aunque no solo del Sterne sentimental que, modelizado por Foscolo, tuvo una vasta y casi exclusiva fortuna en los delgados destinos del humorismo italiano del XIX); por otro, en un nivel posterior, de la identificación entre letra y patología, no demasiado distante en esto del Tarchetti “fantástico” de *La letra U*. Se trata, en última instancia, de la elección de lo asistemático y lo extemporáneo y, más obviamente, de lo extraño en cuanto extravagante, para cuya definición usaré de nuevo un símbolo del ensayo sobre Cremona, donde se trata del *no acomodarse en ningún sistema, ni siquiera en los propios*.

Aunque no solo. Evolucionada desde la esfera intuitiva y florecida en el torrente infiel del narrar humorístico, la *mancha* textual puede implicar una interrupción de la funcionalidad del texto desde su origen, un decaimiento en la esfera de lo improbable y de lo provisional, encendiendo a partir de su mismo nacimiento la irrefrenable mecha de la mirada autoirónica; esta se certifica en ejercicio de opacidad, de ralentización, de involución y circunvolución, y quizás incluso de mentira; finalmente, induce a una radical dispersión de la visión y al desacoplamiento de un punto de vista obligado (según el famoso paradigma instaurado por Vecellio).

Es así como la narración humorística establece como fundadora la antinomia que la hace avanzar: la de ser un elemento originario que, indeterminado, se expone de repente a mutar en artefacto e, incluso, de una imperfección que la anima perversamente. *Convertir la mala fortuna en buena*, precisamente; o más bien, en otras palabras: comprender irónicamente, en una disposición desencantada y profundamente neobarroca, en el momento en el que *la originalidad en el arte tiene con más frecuencia sus raíces en defectos que no en la virtud*, en un sorprendente cortocircuito entre la instancia *originaria* (original) y la imperfección que funda, lejos de cualquier mística del siglo XX posterior de la mancha como totalidad o más bien como “mística de la materia” (Eco). Por encima de lo *imposible*, del paradójico narrar del humorista, por encima de su temporalidad controvertida y esquizoide, cada vez más funesto acecha el demonio.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**