

EL ROSTRO AGUDO Y NIHILISTA DE PAPINI: GOG

Vicente Cervera Salinas
(Universidad de Murcia)

*Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht,
Ist wert, dass es zu Grunde geht;
Drum besser wär 's, dass nitchts entstünde...*
(J. W. Goethe. *Faust*, I: X)¹

El "estigma de Fausto" pareció acompañar a Giovanni Papini durante toda su existencia. Ya en uno de los primeros capítulos de su *Autobiografía, Un uomo finito*, el titulado "El descubrimiento del mal" y correspondiente a su edad adolescente, declara: "Un pesimismo desesperado y encerrado dentro de sí, lo mismo que una fortaleza sin ventanas, salió de aquella niñez selvática y precozmente introspectiva; de aquella soledad humillada que me había sido impuesta por la timidez, por el alejamiento y por la miseria; por las repetidas derrotas de un enciclopedismo demasiado ambicioso; por un lirismo elegíaco, meditado una y otra vez por caminos grises, entre muros ennegrecidos, bajo cielos de ceniza (...). Apenas mi inteligencia fue mayor de edad (...) preguntó a la vida sus razones, y no obtuvo contestación. La teoría dio forma a la melancolía" (Papini: 1971, 747). La identificación que se establece entre el mal y la melancolía es

adecuada a un temperamento que irá consolidando una mentalidad y una filosofía forjadas en la renuncia progresiva a la adquisición de verdades y conocimientos de carácter absoluto, de raíz inquebrantable. Y tal vez esta propensión nihilista sea el origen de su posterior "huida de la realidad" e inmersión en el universo del arte literario, ese "pálido Demonio de nuestro tiempo", cuyos habitantes "venían de la sombra de lo irreal, y, sin embargo, me parecían más vivas que la gente viva que caminaba a mi lado, y únicamente con ellos me era dado comprender y ser comprendido, amar y ser amado."

Parece definir Papini este momento vital con singular clarividencia: "Era aquel un mundo turbio y cerrado, en el que la sombra vencía a la luz y lo trágico salía fuera de lo ordinario; un mundo habitado por jóvenes pálidos y sin ilusiones, por hombres poseídos y atormentados por ideas fijas y por terrores nuevos; (...) Era otro mundo; era el mundo *mío*: oscuro y terrible, sí, pero que, por lo menos, no era *este* mundo, el mundo de todos" (1971, 785). Este "estigma de Fausto" se estimula con la sed de conocimientos, pero está atravesado por esa afección del espíritu que el filósofo y poeta George Santayana acertó a definir como el "pathos de la distancia", precisamente en su acercamiento a la obra de Goethe, al referirse a la "aguda conciencia" que posee el personaje romántico "de algo incomparablemente noble que está fuera de su alcance" (Santayana: 1994, 91). Inmerso en esta dimensión, alcanzará en su biografía Papini la hermandad de los difuntos e inmortales compañeros del

¹ "¡Yo soy el espíritu que siempre niega! Y con razón, pues todo cuanto existe y tiene principio es digno de irse al fondo; por lo que sería mejor que nada hubiese. De suerte, pues, que todo eso que llamáis pecado, destrucción, en una palabra, el mal, es mi verdadero elemento" (Goethe: 1987, 40).

viaje espiritual que acometerá el autor como particular manera de estar y de ser en la vida: "¿Y es posible decir lo que le debo a Shakesperare?" -confiesa Papini- "¿lo que le debo a Goethe? ¿Fueron éstos únicamente poetas, autores de dramas, de tragedias, de misterios? (...) ¿Acaso no hablé en más de una ocasión con el pálido Hamlet, y no busqué la verdadera vida con el doctor Fausto? ¿No fueron, el uno y el otro, partes vivas y familiares en mi persona?" (1971, 789).

Buena prueba de esta revelación y ulterior profesión de un escepticismo vital poetizado resulta al cabo su obra literaria completa, y más específicamente un título como "Gog", donde el genio de la composición estética se alía al espíritu sarcástico, burlón y demoledor de los grandes pilares que sostienen el templo de la cultura, la moral y las artes que atesoró Occidente, sin desatender para tal fin los referentes y los patrones adquiridos allende océanos y mundos posibles y prohibidos. Querer saberlo todo y querer serlo todo estuvieron en el horizonte de sus expectativas vitales, y finalmente le depararon la faz sin pliegues del nihilismo: un universo vacío e inflado al mismo tiempo, una realidad caótica y simplista, un conjunto de seres que, a fuerza de considerarse humanos, facultaron las mayores sinrazones y las locuras más abyectas y atroces. Cabría, por tanto, identificar el estado de ánimo que destila buena parte de la producción literaria de Papini a partir de un sentimiento marcado por el estigma del escepticismo. Un modo de percibir las relaciones entre la psique y el mundo objetivo marcado por la constante disolución de los proyectos y el desmantelamiento de las categorías adquiridas. La búsqueda constante del conocimiento deviene así documento lúcido de la insatisfacción cognoscitiva. Muchas páginas de la producción literaria del autor italiano confirmarían postulados de otro particular "libro del desasosiego": páginas errantes, furtivas, aforísticas, emblemas de lo fortuito y contingente: "Nadie comprende a otro. Somos, como dijo el poeta, islas en el mar de la vida; corre entre nosotros el mar que nos define y separa. Por más que un alma se esfuerce por saber lo que otra alma, no sabrá sino lo que le diga una palabra -sombra disforme en el suelo de su entendimiento" (Pessoa: 1985, 307). Son palabras de Fernando Pes-

soa, pero que podrían haber sido rubricadas por el genio nihilista de Giovanni Papini.

Sin embargo, el desasosiego del italiano se reviste de la agudeza y de la más acendrada ironía para penetrar con su literatura la evidente irrealidad del mundo y para ilustrar con su sarcasmo el desmoronamiento de las ambiciones y la débil sustancia con que está construida la arquitectura de los idearios y de las ideologías. No otra es la finalidad de una obra como "Gog". Recapitular la historia del siglo XX, hasta la fecha en que la obra fue concebida y publicada -la década de los treinta, y más concretamente, 1931- sería una de las no menos sorprendentes proezas de un texto tan rico y fresco, tan atento a su momento de creación cuanto imbuido de tradición universal, si no fuera porque la perspectiva artística domina sobre cualquier otra consideración. El punto de vista que adopta en ella Papini es precisamente el de ese personaje cuya razón arroja jirones -como la de uno de sus precursores más notables: Friedrich Nietzsche- y cuyo nombre está prestado de libros bíblicos, y más concretamente del fatal Apocalipsis. La estirpe de Gog procede -como el propio Papini explicita en el paratexto de su creación- del libro del Apocalipsis, para aludir a los aliados de Satán que reducirán a las naciones en las profecías siniestras de san Juan (Apocalipsis, XX, 7). La alusión a este personaje, sin embargo, remite a un episodio fundamental de otro libro profético de la Biblia al que no alude Papini: los capítulos de Ezequiel que refieren la destrucción del invasor Gog, de Magog, príncipe de Ros, de Mosoc y de Túbal, sobre el sometido pueblo de Israel (Ezequiel, 38-39)². Enemigo de la raza escogida, el

² La profecía de Yavé al profeta Ezequiel consta, entre otros muchos versículos, de fragmentos tan encendidos como el siguiente: "Tú, pues, hijo de hombre, profetiza contra Gog y di: Así habla el Señor, Yave: Heme aquí contra ti, ¡oh Gog!, príncipe de Ros, de Mosoc y de Túbal, yo te atraeré, yo te guiaré y te haré subir de los extremos confines del septentrión, y te llevaré a los montes de Israel: y romperé en tu mano izquierda el arco y haré caer de tu diestra las saetas. Caerás en los montes de Israel con todos los ejércitos y todos los pueblos que contigo estén. Te destino para pasto de las aves rapaces de todo plumaje, de las fieras del campo. Serás abatido sobre la faz del campo, porque

personaje distinguido por Papini vendría a representar un ilustre descendiente del linaje de Satán, que deambula por el mundo contemporáneo en estado de libertad, pero también de perpetuo desengaño, escarbando capas en la superficie de un terreno donde siempre asoma el blanco rostro de la nada.

Hallado el personaje por el narrador ficticio en un sanatorio mental, la obra de Papini comprende en el plano imaginario los *Diarios* que este nuevo Gog resucitado por mediación diabólica le entrega. El extraño sujeto es presentado con gran precisión y firmeza, sin condescender a la ternura o la piedad. Papini lo define como “un monstruo que debía tener medio siglo, vestido de verde claro. Alto, pero mal garbado; no tenía ni un pelo en toda la cabeza; sin cabellos, sin cejas, sin bigotes, sin barba. Un informe bulbo de piel desnuda, con excrescencias coralinas. La cara era de un escarlata oscuro, casi pavonado, y anchísima. Uno de sus ojos era de un bello celeste un poco ceniciento; el otro, casi verde con estrías de un amarillo de tortuga. Las mandíbulas eran cuadradas y potentes; los labios macizos, pero pálidos, se entreabrían en una sonrisa completamente metálica, de oro” (Papini: 2001, 19-20). El lugar de nacimiento de Gog no podría ser más exótico, pero también, existencialmente desarraigado desde la perspectiva de la cultura europea: la isla de Hawai. En cuanto a sus progenitores, le rodea asimismo a Gog la extrañeza y el anonimato: una mujer indígena y un padre desconocido, pero seguramente de raza blanca³. En ese manuscrito donde se relatan los avatares y andanzas de Gog se despliegan sus conocimientos, y sobre todo sus descreencias y desilusiones, adquiridos tras años de viajes por todo el mundo. Asimismo, el relato contiene la plasmación de sus entrevistas con algunos de los fundadores de la modernidad intelectual, científica, sociológica y artística de la primera mitad del siglo XX: Freud, Gandhi, Einstein, Lenin, Frazer, Edison,

Wells o Bernard Shaw. Mas por encima de este compendio de figuras y de relatos, sobresale el tono cáustico y el temple escéptico que vierte en sus comentarios sobre todas y cada una de las ideas, los proyectos, los inventos y las creaciones que fue conociendo a lo largo de su vida de multimillonario y viajero. Pero no sólo conociendo, sino también y, por encima de todo, juzgando y valorando.

Una acidez de genealogía diabólica anima, pues, el prisma de toda la estructura narrativa, de cualquier comentario o juicio crítico sobre el mundo observado por el atroz ojo de Gog: una retina que desintegra los postulados supuestamente básicos y estables de un sistema cultural establecido y canónicamente ordenado. Un estilete visual que penetra el andamiaje intelectual de toda construcción ideológica para demoler sus cimientos y dejarnos las ruinas mentales del edificio. Un talante apasionado al que acompaña un talento destructor, que radiografía la apariencia para mostrarnos su esqueleto frío y rígido, descrito con una “sonrisa hamletiana” (Papini: 2001, 74) y una “misanropía sentimental”, como al propio Papini gustaba definir. El escepticismo se alía en *Gog* con la acidez; el fáustico desasosiego, con la ironía. No olvidemos, al cabo, que la actitud de negación definitiva, que asola cualquier atisbo constructivo o redentor es el detonante caracterizador del diablo, como máximo ironista, tal como decretó Charles Glicksberg en su ensayo *The ironic vision in modern literature* (Glicksberg: 1969, 150-192)⁴. Buena prueba de ello son los capítulos que configuran el texto, los diarios de Gog leídos por el narrador y transcritos para nuestro “buen gobierno”. Bien valdría pensar que la finalidad intrínseca a la escritura de *Gog* se fundara en una voluntad cognoscitiva que, más allá de supuestas implicaciones subversivas con el universo del mal, implicara de nuevo ese estigma fáustico, es decir, el deseo de calar el fondo de un tema o motivo para ocasionar con ello el repliegue beneficioso que todo

lo digo yo, dice el Señor, Yave...” (Ezequiel, 39, 1-5). (Sagrada Biblia: 1944, 737-738).

³ “Su verdadero nombre era, según parece, Goggins, pero desde joven le habían llamado siempre Gog, y este diminutivo le gustó porque le circundaba de una especie de aureola bíblica y fabulosa; Gog, rey de Magog” (Papini: 2001, 20).

⁴ “Irony is generally characterized by three related traits: it is born of doubt, it is marked by a spirit of sceptical inquiry into all things, high or low, and it is governed by an attitude, usually defiant, of negation. If that is a valid definition, the Devil surely best exemplifies the dialectics of irony” (Glicksberg: 150).

conocimiento, hasta del más negativo y demolidor, acompaña y al fin produce. En este sentido, sírvannos las palabras que el mismo Papini estampa en el primer capítulo de otro de sus más destacados títulos, *Il Diavolo* (1953): "Este libro sólo quiere ser una búsqueda más atenta, leal y serena, acerca del origen, del alma, de la suerte, de la esencia del Diablo, e igualmente alejada de las complacencias ocultistas y de la iracundia pietista. Quiere hacer conocer al Adversario en su verdad, para que la verdad prepare su redención y la nuestra" (Papini: 1968, 21).

Sin duda, una revisión adecuada de esta obra singular que es *Gog* resulta de enorme interés y de no menor regocijo para la inteligencia despierta, por cuanto el relato asume desde la ironía más acerba: la inteligencia despiadada que no se atiene a consuelos; que no gusta de calmantes ni busca el bálsamo de la piedad. Estructuralmente, *Gog* se divide en más de setenta capítulos, breves y sintéticos, que cabrían desglosarse en idéntico número de extensas novelas, dada la enorme riqueza y concentración mental que contienen en su seno: una imaginación torrencial y un lenguaje pulcro y siniestramente preciso. La riqueza de pensamientos, el caudal imaginativo es de tal calibre que los distintos capítulos de *Gog* darían pie para toda una enciclopedia sobre la reconstrucción de los valores de la edad contemporánea. No menos variada y heterogénea resulta la constelación temática del libro, que abarca desde la revisión del judaísmo hasta la inversión de todo tipo de teorías en el ámbito de la medicina, los emporios comerciales y la economía plutócrata, la teoría literaria, la religión, la mineralogía, el derecho, la sinología o la ideación de urbes futuristas o de colecciones imposibles, como la que consigue compilar el magnate Gog compuesta de verdaderos gigantes o de fortalezas marinas. Todo ello saturado de una evidente dosis de lo que el tiempo habría de denominar "teoría deconstruccionista", ya que Papini se permite revisar los postulados de nuestro pensamiento logocéntrico y los condicionamientos de la historia universal para mostrar sus resquicios, sus intersticios y sus puntos más débiles.

Ilustración preclara de estos presupuestos cabe hallarse en cualquier página, incluso las que abramos al azar, de *Gog*. "Las ideas de Benrubi" (Papini: 2001, 92-97), por ejemplo, propone y demuestra por medio de este peregrino secretario de Gog, "políglota, filósofo, célibe, paciente nómada", la teoría de que los judíos desarrollaron su genio financiero -el dinero- por "legítima defensa", convirtiéndose en amos de la Tierra, desde el punto de vista material, "contra su mismo genio y contra su voluntad". Sus instrumentos bélicos fueron transformados en herramientas crematísticas, de tal modo que "los florines fueron sus lanzas, los ducados sus espadas, las esterlinas sus arcabuces y los dólares sus ametralladoras". En lo tocante a la inteligencia inveterada del pueblo hebreo, el secretario Benrubi sostiene que fue el mejor de los instrumentos de venganza ideados para destruir "los valores sobre los cuales dice vivir la Cristiandad". Sírvese para confirmar su tesis de preclaros ejemplos: Heine se burla del idealismo romántico alemán de cuño católico; las ideas del materialismo dialéctico de Kart Marx suponen un inmenso tirón de descenso a las teorías espiritualistas del arte, la religión y la moral; Sigmund Freud desnuda los ámbitos más indecorosos de la macroestructura psíquica del ser humano; Bergson destruye principios seculares de la filosofía del entendimiento; Salomón Reinach reduce las religiones a construcciones residuales heredadas de los viejos tabús y propias de todos los ritos antropológicos; Albert Einstein introduce la intranquilidad cósmica y el orden físico desmoronando las nociones absolutas del tiempo y del espacio, y así continúa Benrubi en su repaso a la historia del espíritu y la cultura judías como expresiones de un desquite a escala universal... El episodio se completa al cabo con la disculpa que el personaje espeta al silente receptor de su largo monólogo, mediante una disculpa que alude a la consabida facundia de su pueblo. Eso sí, esbozada una vez que ha obtenido el cheque en concepto de anticipo sobre sus honorarios.

Este episodio puede servir también para ilustrar no sólo el estilo de la obra, fuertemente cargado de una actitud crítica y revisionista, sino también para evidenciar la estructura de los ca-

pítulos, que suele repetir un mismo esquema compositivo. A saber, exposición de un deseo, capricho, entrevista, encuentro o proposición de Gog, que se resuelve de manera rápida en general mediante la aparición de un personaje que los encarna. A continuación, el cuerpo principal de cada texto será encomendado al despliegue argumentativo del tema seleccionado. Como ya se ha comentado, la semántica de dicha sección suele fundarse en el trastrueque de un “corpus” doctrinal asimilado por la tradición o la costumbre, y que será sometido a la oportuna distancia emocional para desautomatizar sus soportes y mostrar el envés de su topificada faz. Esta sección central domina en extensión cada uno de los capítulos, correspondiéndose en realidad a su desarrollo. El cierre vendrá dado por una suerte de coda sarcástica, en la que la intervención final de Gog sirve para recapitular y concluir, corroborando con su gesto u opinión los motivos desplegados en la sección central. Desde el punto de vista de la pragmática textual, los capítulos también se caracterizan casi de manera unánime por contener un supuesto diálogo de Gog con un personaje distintivo y diferente en cada uno de ellos. Supuesto, dado que el grueso ilocutivo del encuentro verbal se basará en la transcripción en estilo directo de los argumentos que defienden los sucesivos personajes ante un Gog mudo y suspenso. Por ello, una parte esencial de la obra se basa en la acumulación de ideas, pensamientos y discursos más o menos suasorios expresados en boca de la extensa y variopinta galería de personajes que se asoman a la curiosidad insaciable de Gog. Cabría suponer que esta estructura revela y hereda de manera muy libre el sustrato de la *Divina Comedia* dantesca, donde los personajes descubiertos por el Alighieri en su periplo ultraterreno se presentaban a sí mismos por medio de sus discursos, y a través de ellos condensaban lo más granado de sus existencias, para justificar de ese modo la ubicación de sus almas en la arquitectura simbólica del más allá. El oyente –Dante, como modelo, y Gog, en este caso– suele limitarse a escuchar el monólogo del aparecido y corroborar su salvación o su condena con una actitud conclusiva, a modo de gesto alegórico que recapitula y cierra el episodio. De esta manera, ofrece Papini

mediante el artificio literario y la estructura que lo fija una perspectiva humana y moral sobre el mundo circundante con su legión de arbitristas y malabaristas del pensamiento, merced a la heterogeneidad de los enfoques presentados que ofrece un verdadero mosaico de inventos e inventivas, de imaginarios e imaginaciones, de mundos reales y de mundos posibles. No en vano, una de las obras culminantes en la creación literaria de Giovanni Papini es el *Giudizio Universale*. Esta excelsa obra, que abocetó desde su juventud y en la que invirtió más de quince años de escritura (1940-1956), vendría a significar una moderna *Comedia* a modo de enciclopedia universal animada por las voces de una gama inmensa de personajes, criaturas de la historia o de la ficción, convocados por la palabra que evoca y resucita.⁵

Una pareja actitud ante el espectáculo abigarrado de la civilización “actual” es el que singulariza la conclusión que Gog obtiene de cuantas curiosidades y caprichos se permite llevar a cabo como “remedio contra el horrible aburrimiento” que le persigue “en estos tiempos” (Papini: 2001, 39) y la desidia de quien no halla cobijo espiritual en ningún rincón del universo. Una actitud no ya libre, sino libérrima. Se manifiesta, sin ir más lejos, en su opinión ante las “obras maestras de la literatura”, que verán rebajadas con un tono cínico y mordaz, rápido y despiadadamente escarnecedor, su ubicación sublime entre las creaciones universales del espíritu: “Huestes de hombres, llamados héroes, que se despanzuraban durante diez años seguidos

⁵ “Desde su primera juventud, Giovanni Papini tuvo el anhelo de escribir una obra fuera de lo común, excepcional, grandiosa de concepción y de dimensiones: “una de las que perduran en los siglos”. Todavía adolescente, había soñado con hacer, él solo, una enciclopedia universal. Incluso había comenzado a escribirla, pero, naturalmente, le faltaron las fuerzas...”. (Velloso en Papini: 1970, 19). Una página de su *Diario* es reveladora de la ambición y las dificultades implícitas al proyecto. Es un apunte del 10 de febrero de 1943: “Cada vez más me atrae y me espanta mi *Juicio universal*. ¿Podré llegar a dar una idea de *todas* las formas, de *todos* los problemas, de *todas* las grandezas y de *todas* las miserias de la vida humana? Centenares de confesiones y de apologías son muchas para un libro; casi nada respecto a la complejidad de la vida y a la multitud de las gentes” (Papini: 1970, 21).

bajo las murallas de una pequeña ciudad por culpa de una vieja seducida; el viaje de un vivo en el embudo de los muertos como pretexto para hablar mal de los muertos y de los vivos; un loco hético y un loco gordo que van por el mundo en busca de palizas; un guerrero que pierde la razón por una mujer y se divierte en desbarbar las encinas de las selvas; un villano cuyo padre ha sido asesinado y que, para vengarlo, hace morir a una muchacha que le ama y a otros variados personajes"... (Papini: 2001, 26)⁶.

El procedimiento consistente en voltear las premisas ideológicas de la cultura humanística puede exponer su viceversa. En el capítulo "Visita a Ford" (Papini: 2001, 33-37), verbigracia, la estampa del empresario codicioso y salvaje queda invertida por la imagen del hombre de negocios como místico de la barbarie, de la máquina y de la producción industrial, un especie de Walt Whitman atraído desde su original poética de la máquina y del espíritu democrático norteamericano: "Mi ambición es científica y humanitaria" – reconoce Henry Ford ante Gog- "es la religión del movimiento sin reposo", una religión estimulada por la realidad social de los tiempos y que merece el aplauso final de su silente receptor, en la coda conclusiva del episodio: "No había bebido nunca un whisky tan perfecto y no había hablado nunca con un hombre tan profundo. No olvidaré fácilmente esta visita en Detroit". En

este caso, el futurismo visionario de Papini pareció dar de lleno en la diana de su profecía⁷. En otros, la casi infinita facilidad de movimientos le permite a Gog visitar los más diversos lugares del planeta para conocer sus no menos insólitos monumentos, museos o disparatados espacios, así como a esos moradores que en ellos brillan bajo el signo del despropósito o el absurdo. En Reykiavik conversa con un doctor que postula que "todo verdadero médico debe ser un *nosóforo*, es decir, un portador de enfermedades" (Papini: 2001, 265); en Ámsterdam visitará una auténtica colección de espectros y llegará a adquirir para su colección la Thanoteca "más rica de todos los Estados Unidos" (Papini: 2001, 279); en la ciudad española de Burgos será recibido por el duque Hermosilla de Salvatierra en cuyo palacio descubrirá la reproducción en cera de todos los antecesores ilustres de la linajuda familia castellana; en New Parthenón –lugar donde asienta Gog su residencia- alumbrará la fatídica idea de concitar las réplicas vivientes y esparcidas por el mundo de los genios de la historia, encargando a un profesor de fisonomía y un retratista que viajaran por Europa "para buscar y recoger el mayor número posible de sosias posibles de las antiguas celebridades, sin para en gastos de dificultades" (Papini: 2001, 311-316). Como cabe suponer, en este caso la decepción resultante no será menor que en los proyectos anteriores. Los dobles hallados exponen la contrafigura espiritual de sus modelos. Idénticos en su aspecto exterior, revelan la antítesis de sus almas. Nuevamente, pues, sobresale el mismo esquema argumentativo que deviene paradoja e inversión, en este caso expuesto de manera explícita y material. La galería de los dobles supone el mayor espectáculo de la falsedad, donde vuelve a latir el corazón de las tinieblas: un corazón delator del nihilismo agudo y voraz. Recordemos

⁶ Y así prosigue Gog disolviendo la esencia y rebajando la altura humanística de los grandes valores literarios de la cultura: "un diablo cojo que levanta los tejados de todas las casas para exhibir sus vergüenzas; las aventuras de un hombre de mediana estatura que hace el gigante entre los pigmeos y el enano entre los gigantes, siempre de un modo inoportuno y ridículo; la odisea de un idiota que, a través de una serie de bufas desventuras, sostiene que este es el mejor de los mundos posibles; las peripecias de un profesor demoníaco servido por un demonio profesional; la aburrida historia de una adúltera provinciana que se fastidia y, al fin, se envenena; las salidas locuaces e incomprensibles de un profeta acompañado de un águila y una serpiente; un joven pobre y febril que asesina a una vieja, y luego, imbécil, no sabe siquiera aprovecharse de coartada y acaba cayendo en manos de la policía". Cito el pasaje *in extenso* para corroborar así la irónica acidez de Gog y de *Gog*, afilando con ello el rostro agudo y nihilista que al través de esta obra adquiere el genio de Giovanni Papini.

⁷ "Entre los europeos y entre los asiáticos aumenta cada día la manía de poseer los aparatos mecánicos más modernos y disminuye, al mismo tiempo, el amor hacia los restos de la vieja cultura. Llegará pronto el momento en que se vean obligados a ceder sus Rembrandt y Rafael, sus Velásquez y Holbein, las biblias de Maguncia y los códices de Homero, y los joyeles de Cellini y las estatuas de Fidias para obtener de nosotros algunos millones de coches y de motores" (Papini: 2001, 36).

que el capítulo se inicia con una declaración de intenciones muy precisa: “No tengo suerte para las colecciones” –confiesa Gog-. “La de los gigantes se ha deshecho; la de los corazones me resultó pronto monótona. Había ideado otra que me parecía, además de nuevo, un gran recurso contra la melancolía”. Pero asistamos al espectáculo final, donde el sarcasmo suplanta a al tedio, y la faz grotesca al himno solemne de los héroes y las glorias: “El falso Sócrates –que era un mendigo analfabeto recogido en Bucarest- repetía como una urraca, con pésimo acento inglés: “¡Sólo sé que no sé nada! ¡Sólo sé que no sé nada!” Nadie le miraba, pero cuando el pequeño Ibsen exclamó, con una vocecita ronca: “¡Eres el mismo!”, todos se echaron a reír. (...) Mandé llamar a Shelley, que era un agente de negocios de Brighton. Éste me declaró solemnemente que la poesía era la única voz de la divinidad universal y que en Prometeo había que reconocer el símbolo de la civilización perseguida por los conservadores. Después de semejante inaudita revelación, me apresuré a licenciarle”⁸. En París, al cabo, entablará relación con un gnomo oriental decidido a iniciar una revolución “antifilosófica”. Esta “filomanía”, o amor a la locura, sintetiza un hecho esencial en la historia, cual es la ineficacia de la filosofía para resolver las dudas, las angustias y los verdaderos problemas y enigmas que han asolado al individuo a lo largo de tiempos y edades: “Aquí está el secreto. Si la inteligencia lleva a la duda o a la falsedad es de presumir que la insensatez, por idéntica ley, conduzca a la certidumbre y a la luz. Si el demasiado razonar lleva, no a la conquista de la verdad, sino a la locura, está claro que es preciso partir de la locura para llegar a una racionalidad superior que resolverá los enigmas del mundo” (Papini: 2001, 187-190).

Mención aparte merece la sección de las visitas que Gog realiza a diversos puntos del pla-

neta para entrevistarse con las personalidades más afamadas y selectas de su contemporaneidad. La visita que realiza en Viena a Sigmund Freud le depara la sorpresa de escuchar el relato de la verdadera vocación del psicoanalista, que define su naturaleza de poeta y artista, teniendo a Goethe como héroe desde su infancia. Esta confesión freudiana parece estar en la base de ciertas aproximaciones posteriores a su obra, que plantean sus textos en clave literaria, como la que apunta Harold Bloom con presunta originalidad en “El canon occidental”: “Literato por instinto y médico a la fuerza, concebí la idea de transformar una rama de la Medicina –la Psiquiatría- en literatura. Fui poeta y soy novelista bajo la figura de hombre de ciencia. El Psicoanálisis no es otra cosa que la transformación de una vocación literaria en términos de psicología y patología” (Papini: 2001, 114-115)⁹. El encuentro en Ahmenabad con Gandhi revela el cultivo del arte de la paradoja con fines de sátira política, al estilo de Chesterton. En este caso, la novedad radica en la inversión del tópico que la historia acuña del personaje. El Gandhi de Papini define su hinduismo como el resultado irónico de su eurocentrismo. Con el preclaro arte para la confección de sentencias lúcidas y precisas, espeta su personaje: “El primero en sentirse impregnado de las ideas occidentales he sido yo, y me he convertido en el guía de los hindúes precisamente porque soy el menos hindú de todos mis hermanos” (Papini: 2001, 59). Las restantes entrevistas agotan el mismo procedimiento de inversión y viceversa: en Berlín, Albert Einstein reconoce que toda su teoría queda reducida a la fórmula galileana del “Eppur si muove”. Lenin abunda en este tipo de brotes sarcásticos o bromas colosales como expresiones del ingenio brutal de Papini: el bolchevismo adopta un nuevo nombre a lo que resulta la continuidad política del régimen zarista. Edison reconoce, melan-

⁸ Como cabe colegir, escenas como ésta muestran el perfil de la caricatura, y los inventos de Gog no consiguen sino cancelar los cánones y asaetear los cuerpos de la moralidad, de la ley, de la estética y del juicio que la tradición nos lega. No sería muy descabellado observar en esta desacralización e iconoclasia el rostro de las formas culturales que buena parte del arte y la literatura de la segunda mitad del siglo XX nos ha ofrecido como nuevos estandartes de la modernidad.

⁹ Dice Bloom: “Obviamente, estoy hablando aquí de Freud el escritor, y considerando el psicoanálisis como literatura. Éste es un libro sobre el canon occidental de lo que, en tiempos mejores, llamamos literatura de imaginación, y el verdadero éxito de Freud consiste en haber sido un gran escritor. Como terapia, el psicoanálisis agoniza, y quizá ya esté muerto: su supervivencia canónica debe buscarse en lo que Freud escribió (...)”. (Bloom: 2001, 387-388).

cólico en New Jersey, haber consagrado su vida "a cosas de poca importancia" (Papini: 2001, 152), y en la "tediosa" Atenas, Gog escucha atentamente las palabras de Pitágoras redivivo que comenta el éxito que en la sociedad contemporánea alcanza su filosofía, basada en el número como fundamento del sistema universal y en la confraternidad como mejor sistema de relación humana. Con evidente sorna y acidez declara Pitágoras cómo "en ninguna otra época el individuo estuvo sometido, como hoy, al grupo de que forma parte. En algunos países no hay hombre que no pertenezca a una seca, a una congregación, a un partido, a una liga, a un ejército, a una academia, a un cenobio, a un sindicato, a una sociedad pública o secreta. Órdenes monásticas, conventos; logias masónicas, teosóficas, antroposóficas y ocultistas; corporaciones y federaciones, hermandades y consorcios, *clans* y *trade-unions*: todo el género humano, desde los salvajes a los civilizados, forma parte de una asociación y se halla ligado estrechamente a una colectividad. Mi sueño, prematuro hace veinticuatro siglos, es hoy una realidad universal" (Papini: 2001, 299-304).

En *Gog* asistimos no sólo a la exposición de ideas más o menos peregrinas que resultan, a la postre, de una elocuencia premonitoria, sino también a las más disparatadas aventuras o las narraciones de sucesos o personajes insólitos y fantásticos. Capítulos como "Novísimas ciudades" o "Cadáveres de ciudades", con su muestrario de extrañezas, rarezas urbanas, y descripción fantasmagórica de lugares remotos y pintorescos revela su conocimiento de la historiografía clásica, de los libros de la historia de Herodoto y de las leyendas orientales donde la lejanía imprime su signo de exotismo, al estilo de las "Mil y una noches". Textos de este calibre están en la base de la moderna literatura de ficción, empapada de viajes fabulosos, personajes extravagantes y espacios inextricables. Una obra tan famosa en el último tercio del siglo XX como *Le città invisibile* de Italo Calvino halla su evidente inspiración en el libro de Papini, y no sólo por el concepto imaginario del libro, sino también por su estructura y composición. Autores paradigmáticos de la literatura hispanoamericana, asimismo, expresan su deuda y admiración por el italiano.

Jorge Luis Borges lo incluye en el catálogo de su "Biblioteca personal" y también en su colección antológica de cuentos fantásticos "La Biblioteca de Babel" y redacta para tales ocasiones sendos prólogos. El primero de ellos comienza memorablemente: "Si alguien en este siglo es equiparable al egipcio Proteo, ese alguien es Giovanni Papini, que alguna vez firmó Gian Falco, historiador de la literatura y poeta, pragmatista y romántico, ateo y después teólogo" (Borges: 1986, 9). Para la segunda ocasión redacta una hermosa página donde elogia la sabiduría del florentino para la creación de relatos fantásticos como "Una morte mentale", "Non voglio più essere quello che sono", "Lo specchio che fugge" o "Due immagini in una vasca". A propósito de este último relato, confiesa el argentino su deuda con el italiano, al referir su parentesco temático y su tratamiento simbólico con relatos como "El otro" (de *El libro de arena*, 1975) o "Veinticinco Agosto, 1983" (publicado por primera vez para iniciar la colección "La Biblioteca de Babel" en 1983) que Borges escribió décadas más tarde, donde recrea al modo de Papini el motivo del doble¹⁰. La disculpa le sirve para constatar una teoría psicológica sobre el olvido como expresión inconsciente de la intertextualidad: "Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria" (Borges: 1984, 9). Un argumento que bien podría resumir la idea central de tantos poemas de Borges, como el famoso "Everness", donde estampa la sentencia filosófica de tan compleja intelección: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido". El prólogo, en suma, supone un rendido homenaje de reconocimiento y un acto casi religioso de contrición, concluyendo con evidente acierto la sospecha de que "Papini ha sido inmerecidamente olvidado" (Borges: 1984, 12). "Atónito y agradecido" se muestra el argentino en su homenaje si bien la

¹⁰ En sendos relatos hallamos el mismo artificio empleado por Papini en "Dos imágenes en un estanque": el encuentro del protagonista consigo mismo en dos momentos distintos de su vida: el maduro se encuentra con el joven que fue él mismo, y le relata los acontecimientos que habrá de vivir para llegar a ser quien ahora es...

"El otro" (Borges: 1980, 457-464); "Veinticinco Agosto, 1983" (Borges: 1893, 11-18).

reparación, aunque meritoria, no es completa¹¹. Los ecos de Papini en la literatura de Borges no se limitan a los cuentos fantásticos basados en la figura del doble. En el mismo prólogo Borges emite un juicio desdeñoso sobre *Gog*, que junto a otros títulos como la *Historia de Cristo* o sus ensayos sobre Dante son juzgados severamente como “volúmenes compuestos, cabe sospechar, para ser bestsellers” (Borges: 1984,10). Mas si volvemos nuestros ojos nuevamente a *Gog* reconoceremos la cercanía de capítulos como “El alma como herencia” o “El conde Saint-Germain” en algunos relatos fundamentales de Borges. La impronta de estos textos es evidente en “El inmortal”, cuento central de *El Aleph*. En el primer caso, “El alma como herencia”, se presenta el caso de George Springhill, antiguo amigo de Gog, que le otorga en su testamento su alma en herencia, como testimonio de su amistad. El proceso de penetración psicológica del difunto en la mente de Gog es relatado por Papini con un rigor sintético extraordinario, y los repentinos descubrimientos de sus rasgos alcanzan un momento de intensidad espiritual que no sólo nos evoca a Borges, sino también a ciertos relatos y novelas de Henry James, como “La humillación de los Northmore” o “Los amigos de los amigos”, por no insistir en la famosa profanación de almas de “Otra vuelta de tuerca”¹² que, por cierto, tam-

bién fueron antologados por Borges en su “Biblioteca de Babel”. En cuanto a “El conde de Saint-Germain” merecería un estudio exclusivo y minucioso para abordar las conexiones estrechísimas que lo ligan a “El inmortal”. Bastará citar la célebre declaración sobre la inanidad y desprecio a la existencia inmortal, que Borges desarrolla en el capítulo cuarto de su relato, y que cabe sintetizar en el aserto: “Ser inmortal es baladí. Menos el hombre todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte (...). La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; (...) Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales. Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós” (Borges: 1980, 18-20).

Cotejemos ahora los párrafos de Borges con el relato del inmortal conde de Saint-Germain de Papini, inscrito también en un manuscrito –los diarios de Gog– como sucede en “El inmortal” y ubicado geográficamente en los alrededores del mar Rojo, un escenario afín al recreado por el argentino: “Después de un par de siglos, un tedio incurable se apodera de los desventurados inmortal. El mundo es monótono, los hombres no enseñan nada, y se cae, en cada generación, en los mismos errores y horrores; los acontecimientos no se repiten, pero se parecen; lo que me quedaba por saber ya he tenido bastante tiempo para aprenderlo. Terminan las novedades, las sorpresas, las revelaciones. Se lo puedo confesar a usted, ahora que únicamente nos escucha el mar Rojo: mi inmortalidad me causa aburrimiento” (Papini: 2001, 211)¹³. El final del episodio es también memorable en este juego de comparación intertextual: “Hasta Bombay, el conde de Saint-Germain no volvió a dirigirme la palabra, a pesar de que intenté varias veces entablar conversación. En el momento de desem-

¹¹ En el volumen de la “Biblioteca personal” incluye Borges las siguientes obras de Papini: “Lo trágico cotidiano”, “El piloto ciego” y “Palabras y sangre” (Borges: 1986, 9).

¹² Por no insistir en la famosa profanación de almas de “Otra vuelta de tuerca”. La cadencia de “El alma en la herencia” es paradigmático al respecto, no sólo por esa peculiar sensación de irrealidad y de sospecha mental ante la propia conciencia, tan propia de los relatos de James y de Borges, sino también por la conclusión suspensiva, que deja al lector en una expectación dubitante, tan frecuente también en la literatura de Borges, donde los modos enunciativos de la duda y la irresolución son constantes: “Hoy, por ejemplo, me he sorprendido leyendo con mucho placer el *Zarathustra* de Nietzsche, y he recordado que ese libro era uno de los libros preferidos de George. La primera vez que me habló de él eché una ojeada a algunas páginas y no comprendí nada. Incluso me maravillé de que un *businessman* pudiese perder el tiempo en ciertas lecturas estrafalarias. Ahora, en cambio...

La razón me advierte que desatino. No he aceptado nunca aquella herencia. No sabría qué hacer con ella. No la

quiero. Pero ciertos hechos, innegables e inexplicables, me inquieta...” (Papini: 2001, 231).

¹³ Incluso llega a citar palabras del príncipe Hamlet, como Borges al final de “El inmortal”: “palabras, palabras, palabras...”. Dice el conde: “Y repito con gusto las palabras de Hamlet, que oí por primera vez en Londres en 1594: “El hombre no me causa ningún placer, no, y la mujer mucho menos”” (Papini: 2001, 211).

barcar me saludó cortésmente y le vi alejarse con tres viejos hindúes que se hallaban en el muelle esperándome” (Papini: 2001, 212). Como Carthilius y Homero, tampoco se dijeron adiós.

Menos olvidadizo que Borges se nos presenta el mexicano Juan José Arreola, que no cesó de expresar su tributo a la literatura de Papini, a quien leyó en su adolescencia y que fue, según su propia confesión, el maestro de su estilo junto a Marcel Schwob¹⁴. Arreola, que redactó algunas de sus más notorias creaciones al modo fabulístico y parabólico de Papini, le atribuye a su maestro una de las mayores proezas de la imaginación, aventurando haber “demostrado científica y dialécticamente que todo puede brotar del *Gog* de Papini”. Este hiperbólico dictamen fue pronunciado por Arreola al recibir el Premio Juan Rulfo en 1992, cuando la fama de Papini no atraviesa sus mejores momentos a escala internacional. El estigma de su obra funda un modelo narrativo en páginas tan recordadas por Arreola como su relato “El guardagujas” o sus reviviscencias de los textos dantescos, evocados en la atmósfera onírica y sensual que Papini había forjado en su *Dante vivo*. También respondió alborozado a la publicación en México del *Giudizio universale*, que leyó profusamente y sobre la que publicó un microrrelato titulado “El último deseo” (Arreola: 1980, 276)¹⁵. La profesora Sara Poot ha profundizado en esta presencia de Papini como narrador en la obra de Arreola en un artículo publicado con motivo del cincuentenario de la muerte del italiano¹⁶. Cabría considerar que dicho pupilaje destaca en especial por la capacidad de estilización de ficciones de largo aliento y sólida consistencia, que se presentan podadas, limpias y despojadas de innecesarias excrecencias ante el lector. El arte de desbastar lo magno recorre la literatura de Papini y se aclimata en Arreola, que nunca dejó de recomendar la lectura de *Gog* a los jóvenes, y recibió como herencia del italiano no sólo el auto-

didactismo, sino también el elogio de la soberbia y la desmesura como acicates de la creación, y la necesaria convivencia del escritor con los dones recibidos del diablo. Otra vez el “estigma de Fausto” como herencia de Papini: “En el orden del espíritu, para desdicha mía, dictó Giovanni Papini: él señoreó en mí la soberbia y la desmesura. Hago más estas líneas: “La creación de la obra de arte exige e implica una cierta dosis de sensualidad y una cierta dosis de orgullo, y supone en consecuencia, una cierta complicidad, casi siempre inconsciente, con el diablo. Un artista que no tiene alguna familiaridad con el diablo, aunque sólo fuera para esquivarlo y para dominarlo, no puede ser un verdadero artista”¹⁷.

Lo cierto y verdad es que la “soberbia y la desmesura” señaladas por Arreola reinan el espíritu del personaje Gog, que no duda en inventar las más desproporcionadas y gigantescas soluciones como remedio de los males que arruinan la triste existencia de los hombres, cuya ceguera “es inverosímil, espantosa. Nadie prevé y nadie se previene contra los desastres que son, en la humanidad alocada de nuestros días, no sólo probables, sino seguros y tal vez inminentes” (Papini: 2001, 156). Pensamiento redactado, no lo olvidemos, previo a la Segunda Guerra Mundial y muy distante a los tristes acontecimientos que han seguido produciéndose durante todo el siglo XX y que perviven tristemente en nuestros días. Para ello, idea Gog deslumbrantes y ciclópeas soluciones, como la de adquirir una península en la costa septentrional de Brasil, que ante la amenaza de invasiones, se convertiría con la ayuda de tres filas de minas, en una isla privada. En una alarde de ingenio, imagina soluciones titánicas para dominar los ciclos naturales y así “huir de la monotonía del día y de la noche” fabricando “enormes reflectores colocados sobre las montañas para iluminar toda la Tierra después del crepúsculo, y durante el día gigantescas emisiones de humo denso para impedir que la luz del Sol llegase hasta nosotros” (Papini: 2001, 162). En un capítulo de singular eficacia “diabólica”, se “desquita” el personaje de la angostura y

¹⁴ Entrevista de Mauricio de la Selva a Juan José Arreola. En Rodríguez: 2002, 66.

¹⁵ “A Giovanni Papini, esperto in bilanci, liquidazioni e cortes de caja, debemos un reciente scrutinio de la conciencia humana, con saldos más o menos singulares: *Giudizio Universale*, Florencia, 1957”

¹⁶ Poot: 2006.

¹⁷ Entrevista de Marco Antonio Campos a Juan José Arreola. En Rodríguez: 2002, 163-175. También citado por Poot: 2006.

estrechez con que las personas habitan las grandes urbes contemporáneas. Y así, sin ningún tipo de resistencia económica o imaginativa, se hará construir un verdadero paraje natural, sueño utópico del pensamiento ecologista, resultando un nuevo y “pequeño paraíso terrestre”, “una especie de selva virgen con largos bosques, prados y canales, donde los pájaros cantan, donde los árboles florecen, donde apenas se oye, lejano y confuso, el rumor de la ciudad infernal”, no sólo para disfrutar de tales condiciones de vida sino para darse un lujo de ensoberbecido y diabólico cariz: “He sacrificado una suma inmensa y he disminuido mis rentas fijas en algunos millones, pero una de las fantasías más antiguas de mi juventud se ha convertido en un hecho visible. La ciudad ha sido abofeteada. La Naturaleza, vengada” (Papini: 2001, 147).

Esta actitud de arrogancia y prepotencia no se limita a la facultad de construir nuevas realidades, de materializar proyectos fastuosos, sino que en buena medida se enfoca, como ya vimos, a la visitación de lugares comunes del pensamiento y de la historia. No es de extrañar, por tanto, la fortuna que alcanzó la literatura de Papini en los mencionados autores hispanoamericanos, pues su prisma de articulación ideológica se acerca en buena medida a esa facultad revisionista que la cultura hispanoamericana aplicó, sobre todo en el siglo XX, a las ideas consagradas por el centralismo ideológico del viejo mundo. No deja, por ello, de resultar curioso el menosprecio de Papini ante la tradición especulativa de la historia hispanoamericana, en un gesto intelectual de soberbia que fue definido por Germán Arciniegas como “el error de Papini”¹⁸: había afirmado que América no había aportado nada al mundo de las ideas y que su historia intelectual fue forjada con los desperdicios de Europa¹⁹. En el capítulo “La historia al revés” cabría reconocer un nuevo principio para estudiar la disciplina histórica que subvierte los postulados científicos para aproximarse lúcida y luciferinamente al espectáculo de los acontecimientos. En El Cairo,

por lo tanto, el profesor Killaloe demuestra a Gog la trascendencia de su inversión metodológica: “El *después* es lo que explica el *antes*, y no viceversa. Por eso los historiadores antiguos y modernos no son nada más que cronistas con ojos y genios de topos”. La secuencia adoptada se aplicaría tanto a las biografías particulares como a la vida de las naciones, a la historia de las culturas: “Únicamente procediendo al revés la Historia se convertiría en una verdadera ciencia. Ha llegado el momento, en este terreno, de adoptar la regla áurea que ha hecho la fortuna en otras ciencias: de lo conocido a lo menos conocido y hacia lo ignorado” (Papini: 2001, 73). Se trata, pues, de un ejercicio mental que identificamos con el “viaje a la semilla”, símbolo de la narrativa hispanoamericana en su necesidad de penetrar las sinuosas simas de su arqueología. El cuento de Alejo Carpentier, así intitulado, vendría a recoger el testigo legado por Papini. La noción borgeana de una “historia conjetural”, que se basa en el viaje desde la muerte de un individuo hasta su nacimiento, recuperando los pasos perdidos de su existencia y recortando así el dibujo preciso que muestra la forma de su vida, algo tan importante y central en la poética de Borges, tendría también su antecedente en estos presupuestos de Papini²⁰. No parece pues hiperbólica la gratitud que profesan estos creadores ante la figura del italiano.

Entre las páginas de esta historia universal

²⁰ “Ya se ha dicho que no se puede juzgar a un hombre hasta su último día, y juzgar quiere decir, para un hombre de ciencia, comprender. Para comprender a un gran hombre es preciso referirse, necesariamente, al día de su muerte. La vida de César comienza efectivamente en el día en que fue asesinado. ¿Por qué fue asesinado? De aquí podemos dirigirnos directamente a sus ambiciones, a sus campañas, a su dictadura (...). Si el párrafo de la vida de César se refiere a su nacimiento esto no es nada extraño: que César, según el método de los viejos historiadores, entre en el sepulcro, o penetre, con mi método, en el vientre de la madre, el resultado es el mismo: desde ese momento, nacimiento o muerte, *César ya no existe.*” (Papini: 2001, 73). Está clara, pues, la vinculación con el “Viaje a la semilla” de Carpentier, pero también con los textos de Borges aludidos: el “Poema conjetural” o el mismo “El Aleph” que comenzaría con la muerte de Beatriz Viterbo, para recorrer desde ese punto su historia hacia atrás...

¹⁸ Arciniegas: 1983, 31-37.

¹⁹ Arciniegas se defiende con la tesis de la “filosofía política” americana, que fue fundada por Simón Bolívar (Arciniegas: 1962, 149-156).

del desafío y el desafuero que es Gog, más que una novela una colección de ensayos humorísticos, como gustaba decir a Juan José Arreola, traspasado por la ironía y la decepción barrocas y universales, sobresale la etopeya de un personaje que lamenta un "eterno aburrimiento", jamás suplido ni agotado por aventura o avatar. Extranjero en el tiempo y desubicado en el planeta que le tocó vivir, el prisma desde el que es contemplado este mundo en que vivimos, entraña un hastío abrumador, un *spleen* de dimensiones colosales, épicas, únicamente extrapolables a la sensación de desprecio de un diablo que nunca se hubiera resignado a su condición de sombra en el curso de la historia: "La tierra" – nos dice Gog en "Cosmócrator"– es un puñado de estiércol resecado y de orina verde, a la que se da la vuelta hoy en pocas horas, mañana en pocos minutos". La criatura humana, esencialmente débil, diminuta y grosera, no tiene más modelo posible que seguir "la carrera de Demonio", ya que "no pudiendo ser Demiurgo (...) es la única que no deshonra a un hombre que no forma parte del rebaño" (Papini: 2001, 319-320).

Pero, al igual que el "superhombre" acariciado por la voluntad de poder del filósofo alemán, el destino de Gog participará de la misma ironía vital que significó la locura para el desfogado genio de Nietzsche, no tan lejos del destino más común de cualquier oveja del rebaño. No olvidemos que el narrador de la obra conoce a Gog en un manicomio privado. El edificio final de la historia y la cultura, visto desde su óptica aguda y nihilista, parece resquebrajarse y estar a punto de caer, pero el propio personaje está condenado a sucumbir con todas sus empresas, tanto financieras como viajeras e intelectuales. El humor sostiene apenas los andamiajes, pues la diversión entendida por Gog es al fin desahucio. Mas como el propio narrador del "documento" que contiene los diarios del loco Gog hace constar –el trasunto fictivo de Papini– el acendrado cinismo y la propensión parabólica del personaje enloquecido, su diabólica monstruosidad, estampan al cabo la parábola de nuestros males más enquistados. La publicación de los "diarios" de Gog habrán de servir –cual "divina comedia" de nuestros días– como examen exquisito del alma maldita para la salutación beneficiosa del

perseguido "bien común". Con ese voluntad concluye la presentación del narrador: "la de hacer servir el mal de Gog para el bien común" (Papini: 2001, 24). Y no es vano.

Con la referencia a Goethe y a Santayana comenzaba estas reflexiones. Con ellos también quisiera concluir. En sus comentarios finales al *Fausto* plantea Santayana el motivo de la salvación del individuo desde el punto de vista de la eternidad, *sub specie aeterni*. Y comenta: "Se ve una cosa bajo el aspecto de la eternidad cuando todas sus partes o momentos son concebidos en sus verdaderas relaciones y, por consiguiente, de un modo continuo. La biografía completa de César es el mismo César visto desde el aspecto de la eternidad. Ahora bien, la biografía completa de Fausto (...) muestra su salvación. (...) Haber experimentado una insatisfacción perpetua es algo enteramente satisfactorio; el deseo de la experiencia universal es la verdadera experiencia. Un hombre se salva en tanto que ha vivido de un modo conveniente; se salva no después de haber cesado de vivir de ese modo, sino durante todo el proceso. (...). El valor de la vida radica en la persecución y no en el logro del fin perseguido; por lo tanto todo es digno de ser perseguido y nada produce satisfacción, excepto ese mismo destino interminable". (Santayana: 1994, 103-106). Al fin y al cabo, la obra de Papini concluye, no por azar, con un episodio donde el diablo-Gog parece trastabillar en su juicio. Vestido como un mendigo y a la busca nostálgica de una vida miserable y desastrosa, en recuerdo de la que viviera hasta los veintiséis años antes de convertirse en un magnate de los negocios, experimentará en Arezzo un suceso singular, simple y llano, ante una doncella de doce años que, sin hablarle y tras una atenta observación, le ofrece al mendigo Gog "un pedazo de pan moreno". La sensación física de no haber sentido nunca "un sabor tan bueno y rico", culminará en la pregunta con la que se cierra el capítulo y también la obra. La pregunta que hace dudar al diablo: "¿Será éste el verdadero alimento del hombre y ésta la verdadera vida?" (Papini: 2001, 325-326).

Nosotros ignoramos qué opinaría Gog desde su sanatorio montañoso y perdido acerca de

la salvación según Santayana. Tampoco sabremos si Papini asentiría a esta filosofía vital. Lo único cierto y objetivo es que en el mes de noviembre de 1951, apenas cinco años antes de su fallecimiento, publicará en Florencia *El libro negro*, donde registra el nuevo envío postal firmado por su excéntrico amigo. Contiene toda la oscuridad, la negrura de la época que siguió a la publicación de *Gog*. Afecto a su "estigma de Fausto" y lúcido hasta la perversión, perdura recorriendo el espacio y la historia, víctima de un descontento diabólicamente insaciable.

BIBLIOGRAFÍA

- Arciniegas, Germán: "Cuento y recuento de la democracia americana". En *Journal of Inter.-American Studies*. Vol 4, nº 2, Apr., 1962, 149-156.
- : "El error de Papini". En Mead, Robert G., Jr (introd.); Berger, Víctor M (bibliog.): *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*. Madrid, Ínsula, 1983, 31-37.
- Arreola, Juan José: *Confabulario Personal*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- Borges, Jorge Luis: *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*. Colección "La Biblioteca de Babel". Madrid, Siruela, 1983.
- : "Prólogo" a Papini, Giovanni: *El espejo que huye*. Colección "La Biblioteca de Babel". Madrid, Siruela, 1984, 9-12.
- : "El inmortal" (En *El Aleph*). *Prosa completa*. Vol. II. Barcelona, Bruguera 1986, 9-23.
- : "Prólogo" a Papini, Giovanni: *Lo trágico cotidiano. El piloto ciego. Palabras y sangre*. Colección "Biblioteca Personal". Barcelona, Hyspamérica-Orbis, 1986.
- Bloom, Harold: *El canon occidental (la escuela y los libros de todas las épocas)*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 2001. Traducción: Aurora Bernárdez.
- Glicksberg, Charles I.: *The ironic vision in modern literature*. The Netherlands, Martinus Nijhoff; The Hague, 1969.
- Goethe, Johan Wolfgang: *Fausto*. Madrid, Aguilar, 1987. Traducción: Rafael Cansinos Sáenz.
- Papini, Giovanni: *El diablo*. Buenos Aires, Emecé, 1968. Traducción: Vicente Fatone.
- : *El Libro Negro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1963. Traducción: Luis de Caralt.
- : *Gog*. Madrid, Espasa, 2001. Traducción de Mario Verdaguer.
- : *Juicio Universal y Autobiografía*. En *Obras*. Madrid, Aguilar, 1970. Traducción de Isidoro Martín ("Juicio Universal").
- Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Barcelona, Seix-Barral, 1985.
- Poot, Sara: «Giovanni Papini en Juan José Arreola». En el Dossier *Giovanni Papini a 50 años de su muerte*. Revista *La casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Vol VIII, época III, números 90-91.
- Rodríguez, Efrén (Ed): *Arreola en voz alta*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Santayana, George: *Tres poetas filósofos (Lucrecio. Dante. Goethe)*. México, Porrúa, 1994.
- Consulto y cito la edición de la *Sagrada Biblia*, de los teólogos Eloíno Nácar y Alberto Colunga. Madrid, BAC, 1945.