

# Benedetto Croce en Islandia: la estética croceana en la novela de Guðbergur Bergsson *Lömuðu kennslukonurnar*<sup>1</sup>

Enrique BERNÁRDEZ

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Inglesa I  
ebernard@filol.ucm.es

## RESUMEN

En su novela más reciente, *Las hermanas paralíticas* (2004), el autor islandés Guðbergur Bergsson realiza una aproximación personal y narrativa al pensamiento de Benedetto Croce: el modelo último de la novela es el libro de Croce *Contributo alla critica di me stesso* y buena parte de la ideología y la estética que subyacen a la novela se basan en otras obras del italiano. Estas páginas analizan los elementos principales de dicha aproximación con la finalidad de comprobar las formas que adopta y los objetivos buscados. El artículo estudia la postura del autor en temas como la relación entre verdad y literatura, el papel de la intuición y la imaginación, la responsabilidad moral del artista o la utilidad de la literatura y la dependencia del escritor respecto a las exigencias del público; y cómo las ideas de Bergsson se enlazan directa y explícitamente con el pensamiento filosófico de Croce, especialmente su estética. Además, Italia tiene en este libro una presencia que representa algo nuevo en la narrativa de Bergsson. La conclusión es que Bergsson encuentra en Croce una teorización acorde con sus propias preocupaciones estéticas y su propia creación literaria de más de cuarenta años.

**Palabras clave:** novela, estética, Croce (Benedetto)

## Benedetto Croce in Iceland: Croce's aesthetics in Guðbergur Bergsson's novel, *Lömuðu kennslukonurnar*

## ABSTRACT

In his most recent novel, *The Paralytic Sisters* (2004), the Icelandic writer, Guðbergur Bergsson, approaches Benedetto Croce's thinking narratively and in a most personal way: the ultimate model for the novel is Croce's *Contributo alla critica di me stesso* and a large part of the ideology and aesthetics underlying the novel is based on other writings by Croce. This paper analyses the key elements in this approach in order to identify the forms it takes and the purposes it serves. The paper examines the author's stance on such topics as the relation between truth and literature, the role of intuition and imagination, the moral responsibility of the artist or the usefulness of literature and the writer's dependence on the demands of the public; and how Bergsson's ideas are directly and explicitly linked to Croce's philosophical, especially aesthetic thinking. In addition to all this, the presence of Italy in this novel is something totally new in Bergsson's writing. The conclusion is that Croce offered Bergsson a way of theorizing his own aesthetic concerns and literary production over more than forty years.

**Key words:** novel, aesthetics, Croce (Benedetto)

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha beneficiado del proyecto de investigación MEC HUM2005-08221, «Estudios sociocognitivos del lenguaje y otros sistemas semióticos».

**SUMARIO:** 1. Introducción 2. Croce en *Lömuðu kennslukonurnar* 3. *Las maestras paralíticas* 3.1. Esquema argumental 3.2. Historias dentro de la historia 3.3. Realidad y ficción: la topografía italiana 3.4. Realidad y ficción: el tiempo y los tiempos 4. ¿Por qué escriben GB y BC? 5. Algunos elementos de la estética croceana en *Lömuðu kennslukonurnar* 5.1. El lenguaje ornamentado 5.2. Verdad y relato 5.3. La inocencia del escritor 5.4. La utilidad inmediata del arte 5.5. Intuición y fantasía 5.6. Poesía y filosofía 6. Conclusiones.

## 1. INTRODUCCIÓN

Guðbergur Bergsson (nacido en Grindavík en 1932) es seguramente el más importante prosista islandés actual. Ya con su novela *Tómas Jónsson. Metsölubók* (*Tomas Jonsson. Bestseller*), publicada en 1966, introdujo aires de contemporaneidad absoluta en la literatura islandesa, hasta entonces muy aislada en sí misma (con pocas excepciones, sobre todo la del premio Nobel, Halldór Laxness) y su propia realidad. El dominio total de la imaginación, la renuncia al realismo bajo apariencias realistas y el encuadramiento en la vanguardia literaria occidental son características constantes de la abundante obra narrativa de este escritor. Es de destacar asimismo la atención que dedica a los planteamientos éticos, estéticos y, en general, filosóficos: la reflexión filosófica aparece constantemente en sus novelas. En un trabajo anterior (Bernárdez 2006) tuvimos oportunidad de mostrarlo en relación con su concepto de *eðli*, es decir, lo que es normal y natural y lo que no.

En su novela más reciente, titulada *Lömuðu kennslukonurnar*<sup>2</sup>, Bergsson realiza una aproximación narrativa al pensamiento de Benedetto Croce que es todo menos habitual: por un lado, no es corriente encontrar una fusión semejante entre pensamiento filosófico y narración literaria, con aquel plenamente integrado en esta como un elemento esencial del argumento mismo. Además, Croce no se encuentra, precisamente, entre los pensadores más citados internacionalmente hoy día, pese al innegable interés de su filosofía (cf. al respecto Liguori 2000, en busca de una explicación a este hecho anómalo, sobre todo en el marco interno italiano); su estética, su visión del lenguaje y su filosofía de la práctica resultan sin duda netamente contemporáneas, y así parece demostrarlo, también, esta novela de un autor islandés con muchos y muy profundos lazos con el mundo románico. Las cosas parecen estar empezando a cambiar, sin embargo, como testimonia, aparte de la novela de GB que da pie a estas páginas, la reedición de obras fundamentales de BC e incluso la “resurrección” del interés crítico por su trabajo, como se pone de relieve en la Tesis de Maestría de Duarte de Jesús (1999).

---

<sup>2</sup> *Las maestras paralíticas*. La traducción al español, por el autor de estas páginas, será publicada por Editorial Tusquets, Barcelona, en 2008. En notas proporciono el original islandés. Las referencias a páginas son siempre de este. Para mayor simplicidad de lectura, utilizaré las siguientes abreviaturas: GB por Guðbergur Bergsson; BC por Benedetto Croce; LK por Lömuðu kennslukonurnar; Contributo por Contributo alla critica di me stesso, de BC.

## 2. CROCE EN LÖMUÐU KENNSLUKONURNAR

A diferencia de lo que sucede tantas veces cuando se analiza la relación de un teórico con una obra literaria, la presencia de BC en *LK* no es descubrimiento del analista, sino que se halla explícitamente manifiesta en la novela. Más aún, se hace referencia directa a que el narrador está queriendo escribir su propia versión de la “autobiografía intelectual” del filósofo italiano, el *Contributo alla critica di me stesso* (Croce [1918] 2006):

Mucho después, cuando empecé a pensar en escribir, siguiendo a Croce, mis propias *Aportaciones a la crítica de mí mismo*, o *Contributo alla critica di me stesso*, como se titula su libro en italiano...<sup>3</sup>

Más adelante hallaremos una referencia bibliográfica, típicamente académica aunque en presentación narrativa, al *Breviario di Estetica* (Croce [1913] 1969):

Estaba solo en la habitación del hijo, leyendo la obrita que Croce terminó de escribir en Nápoles el primero de enero del año 1913, y que está basada en las cuatro conferencias que Edgar Lovett Odell le encargó pronunciar en el instituto Rice, en la entonces nueva y brillante universidad de Houston, Texas. Mientras Croce se devanaba los sesos sobre *¿Qué es el arte?*, tema que desarrolló en la primera de sus conferencias, yo pensaba en cuándo volvería la familia del bautizo y en cuánto tiempo tardaría en secarse la toalla...<sup>4</sup>

Otras referencias directas a BC aparecen en las páginas de la novela, cuyo esquema argumental conviene presentar ya para orientación del lector.

## 3. LAS MAESTRAS PARALÍTICAS

### 3.1. Esquema argumental

Un joven islandés, cuyo nombre nunca conocemos, regresa a Islandia tras haber viajado y estudiado en el extranjero. Hijo de una maestra y un oficinista, se ha doctorado en la Universidad de Nápoles con una tesis sobre la estética de BC, calificada *cum laude*. Su titulación no es reconocida, sin embargo, cuando intenta acceder a un puesto de profesor:

<sup>3</sup> Löngu seinna, þegar ég fór að hugsa um að reyna að skrifa í anda Croce mitt eigið Framlag til sjálfs-gagnrýni, eða *Contributo alla critica di me stesso*, eins og bókin heitir hjá honum... (*LK* p. 54).

<sup>4</sup> Ég dvaldi einn heima í herbergi sonarins við lestur á því bókarkorni sem Croce lauk við að skrifa í Napólí 1. janúar árið 1913, byggðu á fjórum fyrirlestrum sem Edgar Lovett Odell bað hann að flytja við Rice stofnunina í hinum þá nýja og glæsilega háskóla í Houston Texas. Milli þess að brjóta heilann um Hvað er list? sem Croce fjalaði um í fyrsta lfyrrlestrinum, hugleiddi ég hvenær fjölskyldan kæmi heim úr skírnar-veislunni og hvað handklæðið yrði lengi að þorna... (p. 190).

Como era de esperar, la Facultad de Filosofía de la Universidad de Islandia se negó a homologar un título otorgado por una universidad italiana<sup>5</sup>.

La búsqueda de un empleo de cualquier clase se complica al carecer de formación superior, en consecuencia. Además, la estética no es precisamente lo que necesita el mundo actual (p. 30) y sus estudios en el extranjero no han tenido lugar en los ámbitos anglosajón o escandinavo, al parecer los únicos aceptables (p. 32); para agravar más las cosas, su ausencia de Islandia durante años le ha hecho perder el contacto real con su patria y su gente, como le reprochan sus (antiguos) amigos, a quienes acude en busca de ayuda: lo que tiene que hacer antes que nada es retomar el hilo perdido en su ausencia, y adaptarse a los hábitos menos atractivos, más adocenados, de su cultura (p. 13). Una carta a Elena Croce en solicitud de empleo en Italia queda sin respuesta, pese a las protestas del narrador por el desconocimiento —y consiguiente desprecio— de las ideas de BC en Islandia. Finalmente consigue un empleo en el servicio municipal de asistencia domiciliaria: acude a casa de ancianos e impedidos a realizar las labores del hogar. Choca de frente con los prejuicios de la tradición, que asignan en exclusiva a la mujer tales tareas, de modo que la mayor parte de las personas a las que va a ayudar lo rechazan. Por fin, tras superar un examen de capacitación profesional gracias a sus amplios conocimientos en el arte de retorcer bayetas de fregar suelos, consigue que lo envíen a casa de dos hermanas gemelas que quedaron paralíticas simultáneamente en el momento de recoger sus títulos de maestras. Entre insinuaciones de índole sexual, empieza a trabajar para ellas pero, ya que es hombre culto y ha vivido en Italia («si has vivido en Italia, seguro que sabrás contar historias», le dicen), las hermanas se muestran más interesadas en que les cuente sus viajes y sus aventuras (sobre todo eróticas) por el extranjero, en vez de fregar y quitar el polvo. Se convierte así, a la par de acompañante, en narrador a sueldo.

Pero inventar historias, relatos, que parezcan reales o, mejor aún, que estén directamente basados en su propia realidad<sup>6</sup>, resulta todo menos fácil. Intenta seguir al pie de la letra las ideas de Croce, pero estas ya no parecen válidas en el mundo actual dominado por el pragmatismo anglosajón. Poco a poco va encontrando el camino, sin embargo, y entonces se produce un resultado totalmente inesperado: la incurable parálisis de las hermanas empieza a ceder poco a poco.

<sup>5</sup> Varla var við öðru að búast en heimspekideild Háskóla Íslands tæki ekki gild próf frá ítölskóm háskóla (p. 29).

<sup>6</sup> GB hace referencia, obviamente, al “elemento autobiográfico” que se tiende a buscar en casi toda narrativa, sobre todo en nuestros días, y que en Islandia, precisamente por su escasísima población de apenas trescientas mil personas, se considera un elemento esencial de toda “ficción”. Hasta el punto de que el mismo GB, en una novela anterior, traducida al español como *Amor duro*, incluye una nota previa advirtiendo al lector que si ha encontrado algo que le pueda parecer una referencia a él mismo, es porque, efectivamente, lo ha tomado como modelo. Absurdo que, sin embargo, obedece a la constante búsqueda del modelo “real” en el que se basa el relato de ficción. GB señala repetidas veces, en sus novelas y sus escritos críticos, que él, como “novelista” y no “mero escritor”, lo inventa todo en sus novelas, e incluso su autobiografía de los años infantiles, aparecida en España como *La magia de la niñez*, pone de relieve que ni siquiera él puede separar lo que ha inventado para la escritura, y lo que son recuerdos inventados, recuerdos “reales” y la realidad “tal como fue”. En realidad, los misterios de la memoria configuran uno de los ejes de la novelística de GB.

Más en una que en la otra, pero de una forma que hace pensar en la posibilidad de una curación casi completa. Pero, a su vez, esto lleva consigo un nuevo problema: como inválidas, disfrutan de apoyo institucional (alojamiento gratuito, igual que la alimentación y el servicio asistencial, incluso el teléfono, etcétera), además de la compasión de parientes, vecinos y amigos. La posibilidad de una curación, aunque sea parcial, lo pone todo en riesgo, de modo que la madre de las hermanas maestras le advierte que tendrá que casarse con la hermana que cure primero y, a la muerte de esta, con la segunda: debe hacer frente a la responsabilidad en que incurre con la acción curativa de sus relatos.

Así sucederá por fin. Más o menos, porque las cosas no quedan del todo claras, como suele suceder en las novelas de GB. Lo cierto es que el narrador y protagonista de nombre desconocido ha decidido en algún momento después de su historia “real” con las maestras paráliticas escribirla, como parte (quizá) de ese intento de hacer su propio *Contributo*. Los problemas iniciales para encontrar editor se solucionarán (parece), en parte gracias a la intervención, totalmente improbable, de un personaje de la historia misma. El narrador hace numerosas reflexiones sobre la escritura y su propia relación con esta, y sobre el entorno literario islandés y mundial.

### 3.2. Historias dentro de la historia

Lo cierto es que ninguna de las historias termina, en realidad. Porque pueden distinguirse en la novela, al menos, las siguientes:

(a) la del joven que vuelve a Islandia con un título extranjero e intenta ganarse la vida;

(b) la historia principal que cuenta el narrador a las hermanas, y que muestra semejanzas indudables con otras novelas de GB, especialmente *Amor duro*. Es la historia que, en gran parte gracias a su contenido erótico, conseguirá ir curando a las maestras. Pero hay otras que a veces solamente son un tímido comienzo frustrado por sí solo, por no saber cómo seguir, o por el rechazo directo de las hermanas.

(c) La historia de sus intentos por escribir y publicar su propia historia (es decir, a), en conflicto con las hermanas, los editores y él mismo.

A esto se suma una especie de tratado de estética sobre la función de la literatura, en especial la narración, que enlaza con reflexiones omnipresentes en otras novelas suyas. Muy en especial, *LK* desarrolla la cuestión de hasta qué punto, y en qué forma, se relaciona el lector con el escritor. Como ha explicado el mismo GB (comunicaciones personales, 17 de mayo de 2005 y 6 de octubre de 2006), el escritor sana intelectual y espiritualmente, en cierto modo, al lector; pero este —en buena medida, a través del editor— pretende decirle al escritor cómo tiene que ser curado, qué medicinas, por así decir, son las que tiene que utilizar, para convertirlo en una especie de simple sirviente (¡del servicio comunitario!) que ha de proporcionarle exactamente lo que pide, cuando lo pide y de la manera en que lo desea; como sucede constantemente con las hermanas y el narrador. Si el escritor se somete, quizá consiga —más o menos— satisfacer las expectativas de sus lectores, pero perderá su autonomía y, al final, si quiere ser un auténtico escritor, no tendrá

más remedio que acudir a su propio relato, con independencia de cualesquiera impulsos externos (como los ofrecidos por su futuro editor); tendrá, digamos, que “narrar para sí mismo”, que es lo único que permite construir la auténtica literatura.

LK parece poseer los famosos elementos autobiográficos que buscan los lectores, aunque completamente desorganizados, disfrazados, alterados; hasta el punto de que resulta imposible saber qué es autobiográfico, “real” y qué no lo es; pero en esta novela el problema de lo autobiográfico es doble: GB y su narrador; en las historias que este relata a las maestras: ¿realmente le pasaron a él, o pasaron, o le pasaron a otra persona, las cosas que cuenta? No olvidemos que para su público, como para el lector, un elemento esencial es precisamente esta cuestión. Podemos comprobarlo con el autor “real” del libro: GB salió de Islandia muy joven y acabó estudiando historia del arte en la Universidad de Barcelona. El narrador de *LK* sale de Islandia y acaba doctorándose en estética en la Universidad de Nápoles. La semejanza es solo general, aunque significativa. ¿Sucede lo mismo con otras cosas que se cuentan en los diversos planos narrativos de la novela? Es prácticamente imposible saberlo... y esto es lo que GB nos quiere mostrar a lo largo de las páginas de esta novela: ¿qué es verdadero y qué no? ¿hasta qué punto es posible establecer la verdad de lo sucedido?

### 3.3. Realidad y ficción: la topografía italiana

La inexistencia de una línea divisoria clara entre realidad y ficción es uno de los temas constantes en toda literatura, evidentemente, no solo en lo contemporáneo, y aparece de manera permanente en las novelas de GB. Alcanza muchas veces hasta los pequeños detalles, diríamos que episódicos, de algunas de ellas. En *LK* sucede con las ciudades italianas mencionadas en el relato-los relatos. Ya sabemos que el narrador se doctoró en Nápoles. La estancia en el extranjero, sin embargo, se inicia en Génova, adonde se dirige para instruirse en comercio internacional, siguiendo los deseos de su padre. Este conocía (al parecer) epistolariamente a un importador genovés de pescado salado de Islandia al que admiraba y apreciaba mucho. Armado con una carta de presentación, el narrador se persona en una dirección “real” de Génova en la que, sin embargo, el famoso corresponsal es desconocido. Nunca sabremos si el corresponsal existió realmente o era simple imaginación del padre de nuestro narrador, o si había muerto, o se había mudado, o si todo se debió sencillamente a la imposibilidad de comunicación con la sirvienta que abre la puerta. El caso es que el narrador se pone en viaje hacia algún otro sitio.

Estudia después, al parecer, en Rávena, donde parece haber vivido, o imaginado, algunas aventuras amorosas. Pero el relato que ofrece a las hermanas paralíticas se desarrolla, tras algunas vacilaciones iniciales, en Nápoles:

...la ciudad de cuyo nombre no quiero hacer mención pero que, vistas las circunstancias, no llamaremos Rávena sino Nápoles, pues allí todo es posible. Nápoles lo permite todo como si nada<sup>7</sup>.

Ya en la línea siguiente pone de relieve que “en realidad” no se trata de esa ciudad, sin embargo: «...casi el primer día en la ciudad que llamo Nápoles para ocultar a la auténtica...»<sup>8</sup>.

¿Es así? ¿Rávena, Nápoles? ¿una ciudad imaginada? Génova se nos presenta, al principio de la novela, como una ciudad real: en ella se está desarrollando lo que suponemos es el plano real de la vida del narrador, mientras que Rávena y Nápoles aparecen en el relato que inventa para las hermanas (que, no olvidemos, exigen que corresponda a la realidad); pero, por otra parte, ya sabemos que el narrador estudió en Nápoles, pero también nos informa de que es a Rávena adonde llegó tras su frustrante experiencia genovesa, y donde se quedó a estudiar (p. 74). De manera que las tres ciudades poseen cierta (supuesta) realidad en la vida del narrador, aunque Génova sea la única que no participa en sus relatos a sueldo.

Génova, efectivamente, se nos presenta con ciertos tonos realistas: las referencias a la bahía y las colinas corresponden a esta ciudad italiana, e incluso creemos reconocer la iglesia de San Matteo, aunque el entorno concreto del templo no parece corresponder. En cambio, no hay información topográfica alguna sobre Nápoles o Rávena, más allá de la referencia a una típica (tópica) plaza italiana con un arbolito en el centro y la oficina de correos a un lado. O a otra plaza donde se alza un monumento a Dante (que, sin embargo, no está enterrado allí, nos especifica el narrador). Las tres ciudades italianas de LK, en consecuencia, son meros espacios ficticios; mentales o imaginativos, si queremos utilizar un tipo de expresión muy querido por GB.

El narrador nos habla de su experiencia real en Génova<sup>9</sup>, pero en Rávena solo nos habla del erotismo de sus mujeres (pp. 48, 54, 77 y 80<sup>10</sup>, 93, 103), y es allí donde conoce a la primera Gina (y es que todas las italianas se llaman así), una mujer de mediana edad con la que vivirá un tiempo... aunque en su relato, al trasladarse a Nápoles, no sabremos realmente dónde está: no es error del autor, sino una contribución más a la confusión de los lugares (y los tiempos). De Nápoles, a su vez, apenas conoceremos nada. Solo el mercado detrás de una estafeta de correos y unas casas antiguas que, de todos modos, podrían pertenecer a cualquier lugar de la mitad sur de Italia... o a la *ciutat vella* de Barcelona. No existe, a diferencia de lo habitual en relatos urbanos (también en la literatura islandesa), una topografía reconocible. Sería imposible hacer un recorrido por los lugares en que se des-

<sup>7</sup> ...í borginni sem ég vil ekki nefna með nafni en að svo komnu máli skulum við ekki kalla hana Ravenna heldur Napolí af því þar getur allt gerst. Napolí stendur allt af sér eins og ekkert sé (p. 105).

<sup>8</sup> ...næstum fyrsta daginn í borg sem ég kalla Napolí til að leynd hinni réttu (p. 105).

<sup>9</sup> Que, sin embargo, sería posible leer también en términos barceloneses, con la excepción de la iglesia, de un gótico típicamente italiano.

<sup>10</sup> Aquí no se trata de mujeres adultas en busca de aventuras, sino del erotismo de unas adolescentes.

arrollan los relatos de *LK*, del estilo de la caminata por Dublín siguiendo el *Ulysses*.

Claro que lo mismo sucede en las ciudades islandesas de *LK* y otras novelas de GB: no sabemos dónde viven las hermanas, aunque parece evidente que todo se mueve por el (diminuto) centro de Reykiavik. La única referencia clara es a la principal calle comercial de la capital islandesa, Laugavegur, aunque se trata de una referencia no física, no topográfica, sino mental, imaginada, incluso absurda: a las maestras paralíticas les gusta que las lleve a pasear (en un carrito gemelar) por esa calle, que consideran «la más rijosa del mundo»; el narrador, aunque no se lo dice a ellas, no ve así la calle en cuestión, pues la experiencia adquirida en sus viajes le hace ver que calles de otras ciudades, como la de La Montera, en Madrid, o algunas de Rávena, son sin duda sexualmente más excitantes que Laugavegur (p. 55).

La topografía, en consecuencia, es puramente ficticia, imaginativa, mental, en las ciudades italianas como en las islandesas. La ficción ha de poder mantenerse por sí sola, sin necesidad de una apoyatura real. Lo dice GB una y otra vez<sup>11</sup>, también en *LK*... y lo dice BC.

Como elementos necesarios de un relato, podríamos decir que las ciudades son caracterizadas en *LK*, como en la mayoría de las novelas de GB, exclusivamente en términos de lo absolutamente imprescindible para el desarrollo de lo que sucede en el relato. Es decir, los elementos realistas solo aparecen en tanto en cuanto han de servir como punto de apoyo para una narración ficticia. De ahí que no exista manera de identificarlos exactamente: el mercado que ocupa una posición central para una línea esencial del relato contado a las hermanas, se describe exteriormente y se menciona lo que hay en su interior (puestos de verdura, pescado fresco, salado, carne...) aunque no su distribución espacial. Esas descripciones están ahí única y exclusivamente para permitir el movimiento físico y mental de los personajes: como novelista creador de la totalidad de su narración, el espacio es también inventado, sin presunción alguna de correspondencia con un marco topológico más amplio. Diríamos que “en Rávena” o “en Nápoles” no sucede nada; pero los (innombrados) personajes a y b se mueven necesariamente en el espacio, aunque sea un espacio de ficción al que el autor (o el narrador) concede solo las características imprescindibles para su movimiento. En este sentido se trata más de decorados teatrales urbanos que de ciudades reales. E incluso más, porque los decorados son prácticamente abstractos y deforman de modo consciente la realidad original<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> La única excepción es el paisaje de su infancia en el suroeste del país, tal como lo recrea con extraordinaria nitidez en *La magia de la niñez*. Aunque no son solo recuerdos, pues ese paisaje prácticamente no ha cambiado.

<sup>12</sup> Podríamos pensar en los decorados expresionistas, surrealistas y aun abstractos de una película como *El Gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1920).

### 3.4. Realidad y ficción: el tiempo y los tiempos

Algo semejante sucede con los parámetros temporales. ¿Cuándo se desarrolla la acción? ¿cuándo tuvo lugar la estancia de estudios del narrador? No se nos dan claves que permitan localizar de modo ni siquiera aproximado el momento de la acción (los momentos de las acciones). Tan solo sabemos que es algún momento contemporáneo, pero lo mismo podían ser los años 50 que los 60, los 70 o incluso la total contemporaneidad, a juzgar por planteamientos generales muy de nuestros tiempos, como la quiebra del prejuicio de que los trabajos de asistencia domiciliaria han de estar solo en manos de mujeres. Incluso algún pequeño detalle, como el peculiar *piercing* de la funcionaria que lo examina en la ciencia de retorcer bayetas, darían a entender que la vuelta a Islandia, y todo lo que la acompaña a lo largo de la novela, sucede “hoy día”. Pero como hay referencias explícitas a que las cosas sucedieron en algún momento pasado respecto al de escritura de la novela completa, la cronología se complica. Simplemente, si lo sucedido con las hermanas concluyó un tiempo considerable, aunque indeterminado, antes de que el narrador se decida a escribir su libro, ¿cuándo sucede cada cosa?

Estas observaciones sobre la irrealidad del realismo de *LK* y de los relatos del narrador, viene a cuento porque se trata, como enseguida veremos, de uno de los principales puntos de enlace de GB con BC: la realidad de los sucesos, su tiempo y su espacio, son cosas internas al relato, no algo que haya que encontrar en la “realidad exterior” que, de una u otra forma, se reflejaría en este.

## 4. ¿POR QUÉ ESCRIBEN GB Y BC?

Mucho después, cuando empecé a pensar en escribir, siguiendo a Croce, mis propias Aportaciones a la crítica de mí mismo, o *Contributo alla critica di me stesso*, como se titula su libro en italiano, pensé muchas veces en aquel primer día en casa de las hermanas, que se había vuelto irreal, como algo que nunca hubiera sucedido excepto como una fantasía dentro de mi cabeza. Quizá se deba al espejismo de que el poeta empezó a asomar mejor la cabeza al desaparecer el aprendiz de filósofo; y, con cierta extrañeza por mi parte, decidí, sin que se pueda decir realmente que tomé una determinación, jugar con lo que ahora estoy haciendo, un relato de mis propias experiencias que pudiera venderse, y que versaría sobre mis servicios a unas maestras paralíticas. Confío en que con este título, *Las maestras paralíticas*, podré encontrar editor y conseguiré vivir de mi pluma a partir de entonces, en vez de tener que andar fregando por Reykiavik o entreteniéndolo a mujeres insatisfechas en Rávena, y así poder practicar la limpieza de palabra en el pleno sentido de la expresión, en lugar de en el sentido habitual<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Löngu seinna, þegar ég fór að hugsa um að reyna að skrifa í anda Croce mitt eigið *Framlag til sjálfs-gagnrýni*, eða *Contributo alla critica di me stesso*, eins og bókin heitir hjá honum, varð mér svo oft hugsað til fyrsta dagsins hjá systrunum að hann varð óraunverulegur eins og eitthvað sem hefði aldrei runnið upp nema sem hugarburður í höfðinu á mér. Kannski stafaði það af þannig hillungum að skáldið fór að skjóta betur upp kollinum eftir því sem lærisveinn heimspekingsins hvarf; og mér til léttrar furðu ákvað ég, án þess að hægt sé beinlínis að kalla það ákvörðun, að fíkta við það sem ég er að gera núna, skrifa vonandi söluhæfa reynslusögu af þjónustu minni við lamaðar kennslukonurnar. Ég geri mér von um að með þessum titli,

Vale la pena esta extensa cita porque pone en claro varias cosas que hemos visto y otras que aún habremos de ver. Por ejemplo, su relación con Croce y la distinción entre el poeta y el filósofo. Pero también, y para ello sirven también de muestra parcial algunas líneas de esta misma cita, el estilo del mismo BC, no pocas veces calificado de “farragoso”.

Comencemos por el libro que nuestro narrador acaba de mencionar como modelo para su trabajo. Por cierto, que no es posible decir cuál es el resultado. ¿Es este idéntico al libro homónimo firmado por Guðbergur Bergsson y publicado en 2004 por la editorial JPV Útgáfa, de Reykjavík? Naturalmente, sin que GB sea la misma persona que el narrador-escritor-protagonista que asegura ponerse a escribir, como algo dirigido al futuro, un libro titulado *Las maestras paralíticas*. Como tantas veces en LK y en otros trabajos de GB, no sabemos muy bien a qué atenernos, y ni siquiera quién es el (supuesto) autor de lo que tenemos delante.

Pero lo que ahora nos interesa es hasta qué punto la referencia al *Contributo*, y al mismo BC, es algo más que mera cita y simple excusa: ¿cómo utiliza el narrador el libro del filósofo? Esto nos obligará a ir más lejos, porque el autor, GB, asegura que el *Contributo* tiene un papel en su obra LK. Es decir, que habremos de movernos en dos planos: cómo se refleja el *Contributo* en lo creado por el anónimo narrador interno, literario, y cómo sirve para articular la novela del escritor nacido en Grindavík en 1932. En el primer caso, a su vez, tendremos que considerar varios niveles: (a) la escritura de la obra en conjunto (esa que el narrador va a titular *Lömuðu kennslukonurnar / Las maestras paralíticas*); (b) sus constantes reflexiones acerca de cómo construir los relatos que ha de narrar a las hermanas; (c) los relatos en sí.

Ya en el prólogo de *Contributo* sabemos qué es lo que el narrador no va a hacer: «Confessioni, ossia esame morale di me stesso, no, perché ... mi pare inutile esercitare un giudizio universale sulla propria vita» (p. 1). Tampoco recuerdos, pues sus sentimientos solo serían el «centro di attrattiva del mio essere» si fuera poeta (p. 3); ni memorias, pues estas solo tienen sentido cuando «si reputa di poter serbare ai posteri alcune importanti notizie che altrimenti andrebbero perdute» (p. 4).

Al igual que Croce, el narrador de LK intentará

abbozzare la critica, e perciò la storia di me stesso, ossia del lavoro che, come ogni altro individuo, ho contribuito al lavoro comune: la storia della mia “vocazione” o “missione” (*Contributo* p. 4).

Es decir, hará una *autobiografía mental*, contará lo que ha hecho, cuáles han sido los motivos para ello, cuál el proceso y cuáles los resultados: forzados por el mercado (las dos hermanas); inventará historias, relatos, tan bien contruidos y tan

---

Lömuðu kennslukonurnar, hljóti ég að finna útgefenda og geta lifað framvegis á pennisum í stað standa í skúringum í Reykjavík eða skemmta hjáráðum konum í Ravenna, að ég geti stundað ræstingar í orðsins fyllstu merkingu en ekki venjulegum skilningi (p. 54). Que el narrador-protagonista escriba sobre su vida o, como aquí, su obra, con idea de publicar y hacerse rico no es nuevo en GB. Aparece ya en su primera gran novela, publicada en español como *Tomas Jonsson. Bestseller*.

“enjundiosos” (*mergjaður*)<sup>14</sup> que serán capaces de curar su parálisis, es decir, la parálisis mental o literaria del lector. Esa es la contribución a la tarea común: una tarea sanitaria, práctica, efectiva, utilitaria. Recordemos la distinción entre pensamiento teórico y práctico en la obra de BC.

Para hacerlo, sin embargo, el narrador tiene que utilizar algún punto de apoyo, pues inicialmente es totalmente reacio a la actividad narrativa:

Debo reconocer que, por entonces, yo ignoraba el arte de contar historias e incluso, por si fuera poco, era hostil a la narración en general<sup>15</sup>.

Dice BC que:

ogni progresso del mio pensiero non si compieva già con l'insistere nei termini dei problemi che avevo risoluti, ma col formolarsi (*sic*) di nuovi problemi, e che questi, pur sorgendo sul fondamento dei precedenti, non erano tutavia immediata conseguenza dei precedenti, ma stimolati da nuovi moti del sentimento e di nuove condizioni di vita (*Contributo* 76).

Igualmente, el narrador no progresa en su arte narrativo mediante la resolución de problemas, es decir, completando relatos cada vez mejores. Es, como en BC, mediante la formulación de problemas nuevos, o sea, iniciando nuevos relatos que no suelen concluir y que vienen determinados (“estimulados”) por las nuevas condiciones: por ejemplo, las hermanas lo amenazan con contratar a otro narrador (p. 142), o por sus propios sentimientos, por ejemplo cuando desea relatar un acto sexual con Gina, especialmente placentero (p. 87), o bien algo que le parece reclamado por el arte narrativo mismo, como las historias de barbería.

## 5. ALGUNOS ELEMENTOS DE LA ESTÉTICA CROCEANA EN *LÖMUDU KENNSLUKONURNAR*

### 5.1. El lenguaje ornamentado

El narrador rechaza primero de todo, y no solo en la narración, el “lenguaje ornamentado”, en lo que sigue directamente al filósofo italiano:

---

<sup>14</sup> Esta palabra es el participio pasivo de un verbo basado en la raíz *merg-* que refiere a la médula de los huesos (como su cognado inglés, *marrow*). Las hermanas han perdido la médula de sus propios huesos y quieren sustituirla por la médula, la enjundia, que proporcionen las historias; compárese una cita siguiente y el original en la nota 22.

<sup>15</sup> Ég verð að viðurkenna að á þessum tíma kunní ég ekki þá list að segja sögur og var meira að segja á móti söguburði yfirhöfuð (p. 60).

... acudieron a mi memoria las palabras de Croce, cuando afirma que algunos grandes sabios han dañado el arte de la palabra con la idea de que el lenguaje “ornamentado” es más estimable que el hablar «desnudo»<sup>16</sup>.

Se trata casi de una cita literal de Croce ([1913] 1969: 48), como corresponde al joven recién llegado tras su doctorado y que aún no se ha liberado de su maestro:

... il danno che ha fatto la Retorica, con l'idea del parlare “ornato” come diverso e più pregevole di quello “nudo”...

Pero elementos más significativos en *LK* y también en la actividad del narrador y en sus reflexiones sobre ella misma, sin embargo, serán la relación entre verdad, esto es, realidad, y relato o literatura, así como la lucha entre el arte que se justifica a sí mismo y la utilidad socialmente pretendida de la literatura. Igualmente, el papel y la naturaleza de la intuición, el concepto de belleza en su relación con las palabras y la verdad: esto es, la verdad propia, intrínseca, de la obra literaria, independientemente de la supuesta verdad eterna e inmovible de la “realidad”; lo bello y lo feo, y la fantasía como sustituto literario de la realidad. Repasaremos a continuación algunos de estos elementos.

## 5.2. Verdad y relato

El narrador cree al principio que un relato no es, en el fondo, sino una mentira adornada con las palabras adecuadas; llegará a afirmar que lo que suele llamarse “mentira” es en realidad “ornato”. Esta es su idea de la narración:

El día de mi iniciación en la narrativa comencé una historia construida a base de una combinación de fantasía y experiencia propia, pues comparto la opinión de que ni la realidad por sí sola ni la verdad transformada en imagen fiel sirven para ser relatadas, a menos que sean transportadas por la fantasía, que enriquecerá el argumento con ese aleteo tan propio del ornato. La palabra «ornato» significa embellecimiento, y es más ajustada para definir el concepto que la palabra «mentira»<sup>17</sup>.

Pero irá siendo capaz de discernir adecuadamente, a la manera croceana, entre la verdad supuestamente universal y permanente y la verdad intrínseca del relato:

Naturalmente, esta opinión mía procede en gran medida de Croce, quien postuló la actitud filosófica, si así puede llamarse, de que las artes no tienen que cumplir las mismas exigencias que competen a las ciencias, esto es, que su verdad pueda descubrirse median-

<sup>16</sup> ... mér dattu í hug orð Croce þegar hann talar um að miklir vitmenn hafi skaðað orðlistina með hugmynd um að skreytt mál sé æskilegra en ef talað er berum orðum (p. 40).

<sup>17</sup> Daginn sem ég fór í frásagnargang byrjaði ég á sögu byggðri á samlandi af eigin reynslu og ímyndunarafli, enda þeirrar skoðunar að hvorki veruleikinn einn og sér né sannleikurinn í hreinni mynd séu frásagnarverðir nema þeir séu bornir uppi af ímyndunarafli sem gæðir efnið flóktandi einkennum skreytinnar. Orðið skreytni visar til skrauts og nær betur yfir þetta fyrirbrigði en orðið lygi (p. 79).

te la investigación. La narración, en cambio, se construye exclusivamente sobre el narrar, pues el narrador está en situación de hacer uso de su lengua materna al elaborarla<sup>18</sup>.

De modo que, a fin de cuentas, el relato no es simple mentira, aunque las hermanas, como oyentes (lectoras) ignorantes de la verdad de la ciencia estética, siguen viendo la narración en simples términos de verdad y mentira:

Ni se te ocurra contar más mentiras que las que mi hermana y yo queremos escuchar — me amonestó Jóna—. Conocemos la diferencia entre mentira verdadera y mentira falsa<sup>19</sup>.

Las hermanas se refieren, en último término, a (elementos de) relatos que (según ellas piensan) no se corresponden con vivencias auténticas del narrador. Esto es, consideran la verdad o mentira del relato desde una perspectiva realista, que sería más propia de la historia o de las ciencias, en vez de sobre la base de la fantasía, como en BC, y como reclamará una vez tras otra, en sus reflexiones y en su práctica, el narrador. A lo largo de la novela, el choque entre realidad, verdad, fantasía, relato y mentira reaparece constantemente, como sucede también en la crítica y la historiografía literaria que BC analizó con detenimiento. De ahí que en ocasiones el narrador llegue incluso a temer que las mentiras narrativas que cuenta puedan convertirse en realidad patente, en un curioso retorcimiento de las relaciones entre verdad, mentira y relato.

El narrador puede llegar a ser muy explícito en este tema de la verdad o no del relato. Véase, si no:

Por fortuna, ni los esposos ni el hijo estaban aquel día en casa, habían tenido que viajar a un bautizo en el pueblo de Reggio Monte, que no figura en los mapas corrientes y que no sitúo en ningún lugar concreto, no muy lejos de este Nápoles en el que hago suceder mi historia; pero no tengo nada en contra de la ciudad, la pongo exclusivamente para despreciar a quienes buscan la verdad evidente en las historias<sup>20</sup>.

Claro que, naturalmente, esto no lo saben las hermanas, sino solo el lector del libro.

<sup>18</sup> Auðvitað er skoðun mín komin að miklu leyti frá Croce, sem setti fram það heimspekilega viðhorf, ef svo má kalla, að listinar eigi að hafna kröfunni sem er gerð til vísinda, að sannleikur innan þeirra skuli byggður á reynslu og þannig sannleika sé hægt að leiða í ljós með rannsóknum. Frásagan er aftur á móti aðeins byggð á frásögn, því sem sögumaður er fær um að nota af móðurmáli sínu við gerð hennar (p. 79).

<sup>19</sup> Færðu ekki að ljúga öðru en því sem við systurnar viljum heyra, sagði Jóna til að aðvara mig. Við þekkjum mun á réttu og rangri lygi (p. 78).

<sup>20</sup> Góðu heilli voru hjónin og sonurinn ekki heima þennan dag, þau höfðu farið í skírnarveislu í þorpið Reggio Monte, sem er ekki til á venjulegu landakorti en ég læt það vera á engum sérstökum stað, ekki langt frá þeirri Napolí þar sem ég læt söguna gerast, þótt mér sé síst í nöp við borgina, heldur tek ég þessa ákvörðun einungis til að villa um fyrir þeim sem þrá auðsæilegan sannleika í sögum (189).

### 5.3. La inocencia del escritor

La separación entre arte y vida, relato y realidad, hace que la narración no pueda ser decente ni indecente, moral ni inmoral: será, si acaso, amoral; lo único moral o inmoral es el acto traducido por el arte, pero no el arte en sí:

Un'immagine artistica ritrarrà un atto moralmente lodevole o riprovevole; ma l'immagine stessa, in quanto immagine, non è né lodevole né riprovevole moralmente (Croce [1913] 1969: 19-20).

Lo mismo escribía, con mayores precisiones, unos años antes:

...il tema o il contenuto no può essere colpito praticamente e moralmente da aggettivi di lode o di biasimo. Quando i critici d'arte notano che un tema è *male scelto*, si tratta, nei casi in cui quell'osservazione ha fondamento giusto, di un biasimo non veramente alla scelta del tema, ma al modo col quale l'artista l'ha trattato, all'espressione non riuscita per le contraddizioni che contiene (Croce [1902] 1950: 57-58).

El narrador comparte explícitamente esta idea central de Croce. Puede narrar a las hermanas, a petición de estas, historias “enjundiosas”, casi pornográficas a veces, sobre acciones y sucesos indecentes e inmorales, pero el narrador, en cuanto tal, queda al margen de tales consideraciones morales:

El sentido moral del relato consistía solamente en intentar, una vez tras otra, hallar las palabras adecuadas y hacer que el tema durase hasta la conclusión, es decir, hasta la eternidad, que no se encuentra en sitio alguno que no sea la imaginación<sup>21</sup>.

Esto es importante para el narrador, pero también para GB mismo, que de esta manera pone de relieve, como en tantas otras de sus novelas, que lo que se narra (a) no corresponde (necesariamente) a realidad alguna, tampoco autobiográfica, sino que es mera invención, pura *imaginación* o *fantasía*, y (b) que no hay que criticar al autor por narrar hechos que, en la realidad, podrían ser merecedores de crítica ética.

En esto, como en tantas otras cosas en esta novela y en buena parte del resto de su obra, GB toma posiciones en contra de una tendencia contemporánea (aunque presente también en otros tiempos, desde luego) que iguala autor y cosa contada. Recordemos la absurda polémica internacional en torno al *Código Da Vinci*. Aunque en la novela se indican de manera explícita, en una breve nota prologal, los pocos elementos que poseen realidad histórica, al autor le llovieron las críticas (muy especialmente, de la iglesia católica y el Opus Dei, y de sus más variopintos portavoces) por “propugnar” ciertas ideas y, supuestamente, por intentar presentar como verdades históricas lo que serían meras “falsedades”: no es muy diferente a

<sup>21</sup> Siðferðiskennd frásögunnar var engin önnur en sú að reyna að finna nokkurn veginn hæfileg orð og láta efnið endast þangað til í því lyki, það er að segja til þeirrar eilífðar sem er hvergi að finna nema í hugarburðinum (p. 74).

lo que hacen las hermanas en LK, que pretenden ver en lo relatado la vida, las ideas y los valores auténticos, personales, del narrador. Los ejemplos pueden multiplicarse fácilmente.

GB, y el narrador de LK, protestan por las consecuencias morales de la confusión entre realidad y ficción, entre responsabilidad personal y responsabilidad artística, entre moralidad de los sucesos relatados y moralidad del autor literario; y el pensamiento de Benedetto Croce sirve directamente para fundamentar su protesta.

#### 5.4. La utilidad inmediata del arte

Igualmente, el público, el mercado (las hermanas, aunque luego se sumará el editor) exige la utilidad inmediata de las historias: deberán curar la parálisis de sus destinatarios, todo lo demás es secundario y superfluo. Pero eso es erróneo, el arte debe expresarse para sí mismo, sin que deba atender fines prácticos. BC reitera esta idea central en todas sus obras sobre estética:

L'arte è anche libera di esprimersi, nel senso ch'essa non è subordinata a nulla, al piacere, all'utile, alla morale (non immorale, ma amorale: se anche rappresentasse situazioni oscene, rimarrebbe arte), questo perché essa è una forma di conoscenza, che è funzionale a sé, senza il problema della veridicità o meno di tale conoscenza perché l'intuizione artistica ha come oggetto un'immagine (non necessariamente corrispondente al vero) (Fusaro s.f.).

Lo vamos comprobando con meridiana claridad a lo largo de la novela, donde se produce constantemente un conflicto entre el deseo de buscar la mejor manera de narrar, la forma más adecuada de dar expresión a los productos de su fantasía, y la necesidad, impuesta, de producir resultados inmediatos. Las hermanas, en efecto, acucian constantemente al narrador para que les proporcione historias suficientemente fuertes (y de base real), capaces de insuflar vida en sus piernas muertas; por ejemplo:

Instálate en el borde de la cama y cuéntanos algo bien enjundioso, que actúe sobre la médula ósea y nos libre de la parálisis —dijo Lóa, riendo<sup>22</sup>.

Y como las hermanas no hacen distinguos entre relato y verdad, narración y narrador, le piden al momento que esa envidia la aplique también físicamente allí mismo:

Siéntate en el borde de la cama y sácatela, ¡quizá así podamos sacarte algo! —ordenó Lóa, que estaba acostada en la cama a mi lado, extendiendo la mano abierta<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Tylltu þér á rúmstokkinn og segðu okkur eitthvað svo mergjað að það virki á merg og bein og leysi okkur frá lömum, sagði Lóa og hló (p. 82).

<sup>23</sup> Sestu á rúmstokkinn og taktu hann út á þér, kannski getum við þá togað eitthvað út úr þér! skipaði Lóa sem lá nær í rúminu og teygði fram lófann (82).

La literatura es como el fregar: a fin de cuentas, se trata de una actividad destinada a satisfacer las necesidades de quienes son incapaces de satisfacerlas por sí mismos. Tal vez es algo más compleja que el fregar, aunque para esto también haya que cumplir unos requisitos de formación. El narrador descubrirá que es preciso pensar y planificar más que para limpiar la casa, aunque las hermanas esperan que pueda empezar a narrar con tanta presteza y facilidad como si fuera a limpiar, por ejemplo, los armarios de la cocina. Y cuando el narrador consigue que un editor se muestre dispuesto a publicar su libro, resulta que el manuscrito había sido enviado, para su evaluación, precisamente a la funcionaria del servicio de asistencia domiciliaria con la que trataba el narrador; y su alabanza se basa, cómo no, en que la historia cuenta con una base real. Y el editor propondrá, para conseguir un mayor éxito de público (y, en consecuencia, mayores ventas), que en la versión definitiva del libro las hermanas sean, además, ciegas<sup>24</sup>.

El caso es que en diversos momentos de la historia de las hermanas y el narrador, este se aventura a relatar algo por su valor narrativo intrínseco; por ejemplo, historias como las que cuentan los italianos en la barbería; pero las hermanas lo rechazan con vehemencia. Los extensos preparativos del narrador han resultado inútiles, porque no iban dirigidos directamente a satisfacer las necesidades de su público. BC sirve de apoyo al narrador en su intento de relatar sin tener siempre a la vista lo utilitario:

... l'arte non può essere un atto utilitario; e, poiché un atto utilitario mira sempre a raggiungere un piacere e perciò ad allontanare un dolore, l'arte, considerata nella propria sua natura, non ha nulla da vedere con l'utile, e col piacere e col dolore, in quanto tali (Croce [1913] 1969 : 17).

Como vemos, la referencia al placer y la supresión del dolor como objetivos del arte son un elemento que configura de manera esencial la novela en su conjunto. En cierto modo, parecería que las reflexiones de BC sobre este tema resultan uno de los ejes fundamentales en la aproximación de GB. Lo vemos aún más claro en la siguiente cita de *Aesthetica in nuce* (Croce 1946: 13), donde se establece un nexo directo con la filosofía de la actividad práctica:

L'arte, come non si confonde con quella forma di azione pratica che par le sia più vicina, la didascalica e l'oratoria, così, e a più forte ragione, con nessuna delle altre forme di azione, intese a produrre certi effetti di piacere, di voluttà e di comodo, o, anche, di virtuosa disposizione o di pio fervore.

El narrador conseguirá cumplir sus obligaciones contractuales, una vez ha conseguido sacudirse la influencia de Croce y atenerse a las condiciones del mercado. Pero, como discípulo del filósofo italiano, en ningún momento podrá renunciar a

---

<sup>24</sup> En una interesante contradicción, por tanto; pues el libro es vendible porque tiene bases reales, pero se venderá mejor aún si se altera la realidad. Lo mismo hacen las hermanas varias veces, cuando la fuerza de la (supuesta) realidad narrada les parece insuficiente.

sus ideas esenciales, y es que, a fin de cuentas, será precisamente la intuición la guía que le llevará al éxito: resultaba

de lo más interesante que yo, un filósofo diplomado de la escuela de Croce, estuviera dispuesto a casarse con una mujer que había sido parálitica y a la que había sanado con una demostración de la filosofía intuicionista<sup>25</sup>.

### 5.5. Intuición y fantasía

En la cita anterior acabamos de ver que el narrador se proclama filósofo intuicionista. Cuando, en alguno de sus relatos, que siempre están (¡tienen que estar!) en primera persona, recurre a la intuición, llega a hacerlo en referencia directa a BC. Por ejemplo, cuando su amante le está enseñando cómo reconocer el pescado salado de mejor calidad, y le pide su opinión acerca de un ejemplar, el narrador le responde que era magnífico, aunque «no tenía ni idea de si era así, pero me dejé guiar por las ideas de Croce sobre la intuición».<sup>26</sup>

BC define así el concepto y término *intuizione* ([1902] 1950: 6):

L'intuizione è l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile. Nell'intuizione noi non ci contrapponiamo come esseri empirici alla realtà esterna, ma oggettiviamo senz'altro le nostre impressioni, quali che siano.

Un punto fundamental en la estética de BC es, como vemos, que la intuición es la causante última de la indistinción, en el arte y la literatura, entre verdad y mentira: “la distinzione tra realtà e non realtà è estranea all'indole propria dell'intuizione, e secondaria” ([1902] 1950: 6), porque si la percepción de una habitación es intuición, también lo es «l'immagine, che ora mi passa pel capo, di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi» (ibídem).

Este papel de la intuición nos permite entender muchas cosas en *LK* y, especialmente, en los relatos del narrador. Varias veces somos incapaces de dilucidar si lo que se nos está contando sucede en la realidad (aunque sea la del relato mismo) o solo en la imaginación del narrador convertido en personaje. Por ejemplo, la primera visita a casa del amante parece tener lugar en la realidad, pero a raíz de la segunda y definitiva, todo parece indicar que aquella fue mera imaginación, que sucedió solo en su fantasía: «Me asombré al oír que había algo correcto en lo que había imaginado sobre aquella casa»<sup>27</sup>. Los ejemplos pueden multiplicarse fácilmente pues, en realidad, y como ya hemos visto anteriormente al considerar la

<sup>25</sup> ... vakti gifurlega athygli að ég, sem var titlaður heimspekingur af Croceskólanum, skyldi ætla að ganga að eiga áður lámaða konu sem ég hafði læknað með prófi í innsæisheimspeki... (p. 209).

<sup>26</sup> Ég hafði enga hugmynd um hvað væri rétt en fylgdi hugmyndum Croce um innsæið (p. 156).

<sup>27</sup> Mér brá við að heyra að eitthvað var rétt af öllu því sem ég hafði áður gert mér í hugarlund um íbúðina (p. 179).

fusión y confusión de realidad y ficción, LK en su integridad es una reflexión sobre intuición, imaginación, fantasía, ficción y realidad.

La imaginación<sup>28</sup> aparece por doquier en LK, estableciendo un contraste permanente con el conocimiento “real”. Pero, teniendo en cuenta lo que ya hemos tenido ocasión de ver, no puede extrañarnos que cause problemas al narrador con su público, pues este (es decir, las maestras paralíticas) solo quiere “realidades”; en un cierto momento,

Mi propia fantasía se me cayó encima con tanta fuerza que decidí que en adelante me protegería frente a cualquier asomo de imaginación en mis relaciones con las hermanas, y que tendría mis palabras bien sujetas<sup>29</sup>.

En cuanto a BC, este no parece establecer una diferencia radical entre *imaginatione* y *fantasia*. Señala en el comienzo mismo de su *Estetica* ([1902] 1950: 3), que «La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto»; y aunque separa nitidamente intuición de representación, expresión, sensación o asociación, no lo hace entre estos dos conceptos. Si bien es cierto que aquí y allá, en sus diversas obras, va introduciendo algunas matizaciones.

## 5.6. Poesía y filosofía

El narrador no quiere desnudar sus sentimientos, su realidad anímica más profunda. Igual que BC quien, en el *Contributo*, decía, como ya hemos visto, que no quiere exponer recuerdos, pues sus sentimientos solo serían el “centro di attrattiva del mio essere” si fuera poeta (p. 3). Ahora bien, el narrador actúa como poeta, en tanto en cuanto narrador literario, aunque sea a sueldo y con fines utilitarios inmediatos. Pero es que el narrador (y GB, como muestran sus novelas anteriores) no hace distinción entre su papel como filósofo y su papel como literato; incluso rechaza, como ya hemos visto, la idea de hacerse poeta. A lo largo de la novela parece incapaz de dejar de actuar como filósofo, como discípulo de BC, por mucho que afirme reiteradamente que lo ha hecho: justo al final del libro vuelve a

---

<sup>28</sup> En el original islandés se utilizan diversas palabras para referirse a lo que denominaríamos *imaginación* en castellano. Especialmente se trata de los sustantivos *hugarlund* e *ímyndun* y del verbo *gruna*; *hugarlund* es literalmente “estado de la mente”, aunque en las construcciones en que aparece habitualmente, siempre tiene el sentido que nos ocupa, y se refiere a la capacidad imaginativa en general; *ímyndun* (calco de *imaginatio*) corresponde al resultado de un “acto imaginativo”; el verbo refiere específicamente a un conocimiento de nivel inferior y que, habitualmente, carece de fundamentos reales. Frecuentemente corresponde al español *sospechar*. También se utiliza *ímynda sér*, “imaginarse”. El islandés es muy rico en palabras, expresiones y construcciones gramaticales relativas a los distintos tipos y grados de seguridad (o evidencialidad) del conocimiento; cf. Bernárdez (2007).

<sup>29</sup> Minn eigin hugarburður kom svo flatt upp á mig að ég ákvað að vara mig héðan í frá á hugarburði í umgengni við systurnar og hafa heimil á orðum mínum (p. 52). Se utiliza la palabra *hugarburður*, que puede traducirse tanto con *fantasia* como con *imaginación* (o también *ilusión*). Es, aproximadamente, “lo que se lleva en la mente”.

definirse como practicante de la filosofía intuicionista del italiano, y a ella otorga el mérito de haber alcanzado el éxito.

Lo cierto es que BC establece una separación clara entre lo literario, lo histórico y lo filosófico, pero también con el puro sentimiento y el juego libre de la imaginación (1946: 9-11):

L'arte non è storia, perché storia importa critica distinzione tra realtà e irrealtà, realtà di fatto e realtà d'immaginazione, realtà di azione e realtà di desiderio; e l'arte è di qua da tali distinzioni, vivendo, como si è detto, di pure immagini. (...) L'arte non è *giuoco d'immaginazione*, perché il giuoco d'immaginazione passa d'immagini in immagini, spinto dal bisogno della varietà... (...) L'arte non è il *sentimento* nella sua immediatezza.

Estas diferencias aparecen con claridad en *LK*, tanto en las reflexiones del narrador como en sus problemas con su pequeño público inválido. El rechazo a convertirse en artista responde, a fin de cuentas, a observaciones como estas de BC.

En la filosofía, por otra parte, la disciplina en la que se considera inmerso el narrador, el conocimiento intuitivo se combina con el lógico (ver, p. ej., Croce [1902] 1950: Capítulos 1 y 3), que en lo literario está prácticamente ausente (y el narrador de *LK* reconoce que la lógica no ocupa un lugar especialmente destacado en el pensamiento de BC; *LK* p. 76). Cuando el narrador rechaza la idea de convertirse en narrador, lo hace en gran medida porque, como filósofo, su pensamiento no es literario: «yo me consideraba a mí mismo bastante más apto para el razonamiento y la lógica que para la imaginación desbordada»<sup>30</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

Con lo visto hasta aquí es suficiente para comprobar hasta qué punto el pensamiento de Benedetto Croce halla utilización directa, a la vez que sirve de materia de reflexión teórica y se integra como parte de la narración. No es nada frecuente, pues el autor italiano no está entre los pensadores más conocidos, estudiados o citados del momento actual. Menos aún en Islandia: la situación a la que hace referencia el narrador en su Islandia de ficción no se diferencia mucho de la “real”, es decir, la Islandia de GB.

En su estudio sobre la estética de GB, Bjarnadóttir (2003) pone de relieve algunas bases estéticas y filosóficas que forman un claro trasfondo para la obra del escritor islandés: Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche en lo filosófico, Agustín de Hipona y Maurice Blanchot en lo estético-literario son sin duda bases identificables en el pensamiento y la práctica literaria de GB. En el libro de Bjarnadóttir, sin embargo, no aparece referencia alguna a BC. Sin duda, porque el “descubrimiento” de este autor por parte del islandés es muy reciente, y me atrevo

<sup>30</sup> ...ég hafði talið mig vera hæfan á sviði hugsunar og rökfærslu fremur en lausbeislaðs ímyndunarafls... (p. 60).

a pensar que inesperado. Como queda ya dicho, GB accede a BC a través de *Contributo*, de donde pasa a trabajos más teóricos como el *Breviario*.

Si nos fijamos en la obra narrativa de GB, todo parece indicar que el peso de BC en la novela que aquí nos ha ocupado es consecuencia del descubrimiento de que el filósofo italiano había definido, con claridad y sólidos fundamentos filosóficos, muchos de los elementos recurrentes y esenciales en aquella. Por así decir, Guðbergur Bergsson “se descubre” en Benedetto Croce y ve en él un paralelo al propio pensamiento y a la propia práctica: a la propia filosofía de la actividad práctica que tanto ocupó al filósofo. Pero en vez de escribir un ensayo, el novelista de Grindavík integra al filósofo en una compleja estructura narrativa. Donde ni siquiera es él mismo, GB, quien sigue a BC, sino un narrador que, aunque guarde algún remotísimo parecido con el autor de *LK* (aunque, recordemos: ¿quién es el autor de *LK*, en realidad?), es plena y radicalmente autónomo y ajeno a él.

Sin duda, es algo anómalo encontrar un juego literario-filosófico como el que ofrece esta novela. El viaje literario de Guðbergur Bergsson es también significativamente insólito en otro sentido, pues sus novelas nunca cuentan con un componente topográfico destacado fuera del cerrado mundo de Islandia. En *Amor duro*, por ejemplo, se viaja “al sur”, a algún cálido país de veraneo, y se puede identificar a España por referencias, y Ronda hace su aparición brumosa que casi ningún lector percibe, sobre todo fuera de nuestro país. En *Lömuðu kennslukonurnar*, aunque las ciudades italianas aparecen desfiguradas y más como espacios mentales que como topografías reales, son indudablemente ciudades italianas. Y los personajes de los relatos del narrador son igualmente italianos, explícitamente. E incluso encontramos una canción popular y al mismo Ariosto en una cita (en italiano). Por no incidir una vez más en la omnipresencia de Benedetto Croce. En esta novela, Bergsson hace, por tanto, algo que nunca ha hecho antes. Y en muchos sentidos. Todo ello, en relación con Italia y con Benedetto Croce.

Hay otros aspectos importantes de esta relación que no se han podido tratar aquí por falta de espacio; en especial, y precisamente por su enorme significación en ambos autores, la cuestión de la individualidad del arte; o la belleza de las palabras. Temas que tendrán que esperar a otra ocasión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNÁRDEZ, Enrique (2006): «Eðli en las novelas de Guðbergur Bergsson. Sobre el papel del léxico en la organización temático-conceptual», en Carretero, M. et al. (eds.): *A pleasure of life in words. A Festschrift for Angela Downing*, Madrid, vol. I, pp. 311-342.

BERNÁRDEZ, Enrique (2007): «THE UNCONSCIOUS, IRRESPONSIBLE CONSTRUCTION in Modern Icelandic», en Butler, C. S., R. Hidalgo Downing y J. Lavid (eds.): *Functional perspectives on grammar and discourse: In honour of Angela Downing*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 149-164.

BJARNADÓTTIR, Birna (2003): *Holdið hemur andann. Um fagurfræði í skáldskap Guðbergs Bergssonar*, Reykjavík, Háskólaútgáfan.

- CROCE, Benedetto ([1902] 1950): *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. 9ª ed. riveduta. Bari, Laterza & Figli.
- CROCE, Benedetto ([1913] 1969): *Breviario di estetica: quattro lezioni*. 16ª ed. Bari, Laterza & Figli.
- CROCE, Benedetto ([1918] 2006): *Contributo alla critica di me stesso*. A cura di F. Audisio. Napoli, Bibliopolis.
- CROCE, Benedetto (1946): *Aesthetica in Nuce*. Bari, Gius. Laterza & Figli.
- DUARTE DE JESÚS, Carlos José Marques (1999): Uma retórica da superação: O Contributo alla critica di me stesso, de Benedetto Croce, Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa  
[http://www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria\\_literatura/Jesus1.pdf](http://www.fl.ul.pt/posgraduados/teoria_literatura/Jesus1.pdf)
- FUSARO, Diego (a cura) (s.f.): Benedetto Croce  
<http://www.filosofico.net/croce105.htm>
- LIGUORI, Guido (2000): «Croce, da “papa laico” a grande dimenticato», *L'Unità*, 22-1-2000, incluido en Fusaro, Diego (s.f.)

### Obras de Guðbergur BERGSSON mencionadas en el texto:

- Tomas Jonsson, Bestseller* (Trad. E. Bernárdez. Madrid, Alfaguara, 1990) = *Tómas Jónsson. Metsölubók*. Reykjavík, Forlagið, 1966.
- Amor duro* (Trad. E. Bernárdez. Tusquets, Barcelona, 1999) = *Sú kvalda ást sem hugarfylgsnin geyma*. Reykjavík, Forlagið, 1993.
- La magia de la niñez. Bionovela* (Trad. E. Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 2004) = *Faðir, móðir og dulmagn bernskunnar. Skáldævisaga*. Reykjavík, Forlagið, 1998.
- Las maestras paralíticas* (Trad. E. Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 2008) = *Lömuðu kennslukonurnar*. Reykjavík, JPV Útgáfa, 2004.