CUENTOS DE BLOOMSBURY : ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

ÁNGELES ENCINAR FÉLIX
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS

Las relaciones entre realidad, historia y ficción narrativa han sido objeto de numerosos libros y ensayos, siendo la mayoría de estos estudios de la opinión de que resulta difícil establecer diferencias radicales entre ambas disciplinas. Tanto la historia como la ficción proporcionan modos válidos de comprehender la realidad y según el modo de comprehensión que se elija habrá que aceptar una serie de limitaciones en relación a la finalidad de la obra.[1] En el volumen de relatos de Ana María Navales, *Cuentos de Bloomsbury*, el mismo título nos enfrenta con esta dialéctica, por un lado la ficción -los cuentos-, por el otro Bloomsbury, nombre del famoso barrio londinense con el que más tarde serían denominados un grupo de artistas que vivieron entre 1866 y 1978, y cuya figura más representativa fue la escritora Virginia Woolf. En el presente trabajo se realizará un análisis de cuatro de estos cuentos: "El castillo en llamas", "Té sin azucar," "Walter no ha muerto," y "Cuadro de familia" en los que la historia (sinónimo de realidad para nosotros) y la ficción interactuan de tal modo que posibilitan que el lector pueda calificar como real el texto que tiene entre sus manos.

En el enfoque de las relaciones historia-ficción no sólo es posible esclarecer la validez histórica encerrada en el campo de la ficción sino también la cualidad ficticia atribuible a la narración histórica. John Lukacs en su estudio *Historical Consciousness* hace hincapié en la semejanza de los hechos con las ficciones, ya que -según él- los hechos no son independientes, por el contrario están muy determinados por sus asociaciones y toda asociación es en sí misma una

1 En esta teoría se centra el estudio de Louis O. Mink, "History and Fiction as Modes of Comprehension", *New Literary History*, 1, nº 3 (1970), 541-558. Otros estudios valiosos sobre este tema son los de Fred Chappel, "Six Propositions about Literature and History," *New Literary History*, 1, nº3 (1970), 513-522; Stanley E. Fish, "Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader," *Critical Inquiry* 1, nº4 (1975), 883-891; Avrom Fleishman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1971).

construcción de la mente, de ahí llega a la conclusión de que todo hecho es una ficción en cierto sentido (1968:104-105). La tesis de este autor ilustra las similitudes entre novelistas e historiadores subrayando las contribuciones que los últimos pueden recibir de los primeros y entre ellas destaca que el novelista frecuentemente proporciona un "material" histórico actual, detalles vivos sobre el pasado, muchos de los cuales son históricamente verificables (118).

Al enfocar las ficciones históricas Joseph Turner, aun admitiendo la dificultad implícita en la generalización respecto a este género, distingue tres clases de novelas históricas: las que inventan un pasado, las que enmascaran un pasado documentado y las que recrean un pasado documentado (1979: 335). Hablando de un modo general, cualquier novela con un personaje histórico real puede ser considerada como una ficción histórica, sin embargo de acuerdo a la clasificación de Turner, esas sólo serían las novelas históricas documentadas ya que a través de ellas se enfatiza la existencia de una relación directa con la historia escrita (337). Dentro de la tipología establecida podríamos situar a *Cuentos de Bloomsbury* en el grupo de ficciones documentadas puesto que mantiene fuertes lazos de unión con la historia. Personajes y sucesos de estos relatos guardan una fidelidad histórica y se hace posible la afirmación de que en ellos se ha recreado una realidad extratextual. Desde un punto de vista histórico real la obra, por tanto, ha creado una serie de expectativas, al suponer que se habrá conformado a lo sucedido en la realidad, pero en cuanto ficción ha gozado de libertad para solventar mediante el mundo imaginario los vacíos de la historia y la escritora habrá podido inventar y especular sin previo aviso (344).

Este último argumento, sin embargo, también es susceptible de modificación para nuestros fines. En un interesante y sugestivo estudio titulado "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", Darío Villanueva trae a primer plano el término fenomenológico de la "epojé", es decir "la suspensión voluntaria del descreimiento" que el lector debe adoptar ante el texto ficticio, y a partir de esta noción se nos hace factible trasponer el énfasis del emisor al receptor de la obra literaria (1991:494). Afirma Villanueva que "Si la literariedad se hace depender hoy en día de la aceptación y respuesta que los textos suscitan, otro tanto cabe decir de su caracter fictivo. El que el autor los haya concebido como tales no es en modo alguno concluyente para ello: podrán ser leídos como verídicos, pues queda totalmente al arbitrio del destinatario la donación de este título" (497). De todo ello se desprende la importancia de la intencionalidad del lector que, si como dice H.P. Grice aporta el "principio de cooperación" -a lo que considera una modalidad fundamental de la conducta lingüística-, le permitirá realizar una decodificación realista del texto (Villanueva, 1991:498).

Desde estos dos supuestos, la consideración de una ficción como histórica documentada y teniendo en cuenta el "principio de cooperación" del lector, van a ser comentados los *Cuentos de Bloomsbury* que nos ocupan. En "El castillo en llamas" se narra la historia apasionada de un amor -como muy bien sugiere la metáfora del título- entre dos mujeres. La protagonista narradora sin nombre rememora y se enfrenta a su pasado a raíz de la llamada telefónica que, después de veinte años de ausencia, ha recibido de la mujer con la que llegó a vivir una "locura irrepetible que, como un viento salvaje, estuvo a punto de arrasarlo todo" (Navales, 1991:33). A lo largo del relato aparecen nombres de lugares reales: Long Barn, Knole, Ceylán, Niza, Montecarlo, París, Londres... y también personas reales, Virginia Woolf, las hermanas Brontë, Harold, Denys. El conocimento del grupo de personas afines a Bloomsbury lleva ante la figura de Vita Sackville West, aristócrata y escritora inglesa en cuya vida existió más de una historia amorosa con mujeres. En *Portrait of a marriage*, Niger Nicolson ha reunido fragmentos del diario de su madre Vita y de otros documentos -sobre todo cartas- que le han permitido reconstruir la experiencia de la vida en común entre sus padres. Uno de los hechos a los que más frecuentemente se alude en su

biografía es la doble personalidad que Vita siente y manifiesta:

> sólo ha habido una pureza absoluta en mi amor por Harold igual que absolutamente pureza en su naturaleza. Y por otro lado se mantiene mi naturaleza pervertida, que amó y tiranizó a Rosamund y terminó por abandonarla sin ningún remordimiento y que ahora está irremediablemete unida a Violet. Aquí tengo un pedazo de papel en el que Violet, psicóloga intuitiva, ha escrito 'la parte superior de tu rostro es tan pura y solemne -casi infantil. Y la parte inferior es tan dominante, sensual, casi brutal- este es el contraste más absurdo y extraordinariamente simbólico de tu personalidad de Dr. Jekyll y Mr. Hyde.' Esto es lo esencial del caso, y ahora veo que mi maldición ha sido una dualidad con la que era demasiado débil y demasiado indulgente para batallar (traducción mía, Nicolson 1973:38).

Y en varias ocasiones más, en su diario, hace referencia a este lado sumergido -como ella misma llama- de su personalidad e intenta racionalizar respecto a él, convencida de que en años futuros las relaciones entre mujeres serán mejor entendidas y admitidas en el contexto social.

Este factor tan importante en la vida de Vita aparece asimilado y actualizado en el relato en el que, gracias a la primera persona narrativa, el lector cree oir la viva y sincera confesión de esta mujer:

> Me pregunto de quién heredé esta mezcla de candor y crueldad, esta fuerza oscura que divide mi naturaleza en dos mitades opuestas e irreconciliables y que alternativamente salen a la luz o se sumergen en la oscuridad sin que yo sea capaz de gobernarlas. Es como estar en posesión de dos vidas absolutamente distintas, ignorando cuál es el mecanismo que permite pasar de la una a la otra (34).

Y líneas más adelante:

> ... me habían conducido a la evidencia de mi doble personalidad, hombre o mujer, sin que yo fuera capaz de renunciar a ningún aspecto de mi naturaleza. Durante años fui una esposa inalterable e indulgente, una madre poco apegada a sus hijos, una mujer que ignoraba la violenta pasión que dormía en algún rincon profundo de su espíritu. Cuando tú llegaste a Knole, Lushka, Harold y yo éramos ya dos seres sin cuerpo (36).

En el relato se han evitado de forma consciente el nombre de las dos protagonistas de la historia amorosa que se refiere, en un caso -en el de la narradora- mediante el anonimato, en el otro mediante la invención, Lushka encubre a la Violet real. No sucede igual con el resto de los personajes mencionados así aparecen Harold y Denys, maridos respectivos de Vita y Violet, Rosamund, amor juvenil y adolescente de Vita y Virginia Woolf con quien mantuvo una íntima amistad. También como en la vida real se alude al matrimonio blanco entre Denys y Violet que, supuestamente, no iba a afectar a sus estrechas e intensas relaciones y a la teatral boda de Vita y Harold en la capilla de Knole.

Una de las anécdotas más sorprendentes en el cuento responde fielmente, asimismo, a la vida real. En diversas ocasiones Vita se vistió de hombre y paseó por varias ciudades europeas del brazo de su amiga y amante Violet totalmente amparada en la veracidad de su imagen. El relato enfatiza de forma especial la jornada en Londres, siguiendo al pie de la letra el itinerario que Vita escribía en su diario:

> ... desde Hyde Park Corner a Bond Street, caminamos como una pareja de enamorados, expuestas a cada paso a que alguna de nuestras amistades pudiera reconocernos. No teníamos miedo a nada, el escándalo era sólo una palabra. El mundo se había detenido y sólo sentíamos una gran excitación, una fuerza avasalladora, el inmenso deseo de avanzar juntas (37).

Las seis páginas de extensión del cuento son una síntesis magistral de la vida y la particular experiencia amorosa de Vita. Podría afirmarse con propiedad que la ficción supera a la realidad, parece más real que la realidad misma - si se quiere atribuir al discurso biográfico la cualidad de lo real- y a ello contribuye de forma intensa y peculiar el alto tono poético de la prosa que sitúa al lector en el papel de interlocutor de una confesión actual y verdadera.

"Té sin azucar", título a su vez metafórico de una unión amorosa sin sexo, enfoca la entrañable y también peculiar relación de uno de los personajes más destacados de Bloomsbury, el biógrafo y erudito Lytton Strachey y la joven pintora Doris Carrington. Antes de seguir más adelante convenga quizá recordar- aunque sea bien conocido- la libertad e independencia de este grupo no sólo en lo intelectual sino también en lo privado, en sus relaciones personales. Son aleccionadoras al respecto las palabras de León Edel:

> Bloomsbury había roto barreras y había descubierto por sí mismo la naturaleza de la androginia; sobre todo había comprendido la relación que existía entre el amor y el sexo allá donde los victorianos habían intentado sepultar el sexo como si no existiese. Habían demostrado que se podía liberar al sexo del pecado y la cultura victoriana. Y habían mostrado que las vidas privadas no tienen por qué interferir con las vidas públicas (1992:400).

En "Té sin azucar" Doris Carrington es la narradora anónima -sólo insinuada al final del texto por la inicial C- que rememora su vida en común con Lytton antes que ella misma ponga fin a su existencia, movida por la angustiosa soledad que experimentaba tiempo después de la muerte de éste : "Tu muerte crece dentro de mí" (55), esta frase del comienzo del relato presupone el fin. De nuevo aparecen lugares y nombres que nos remiten a la realidad extratextual: Asheham, donde se conocieron, Mill House en Tidmarsh donde vivieron, Ralph, el Ralph Partridge real que fue compañero de Lytton y finalmente se convirtió en marido de Doris, Gerald Brenan amigo de Ralph que llegó a tener su puesto en la vida de Carrington como recrea la ficción, y algunas otras personas como Teddy -hermano de ella-, Oliver -hermano de Lytton- o Roger Fry -otro miembro del grupo-.

También aquí es posible decir que la ficción proporciona una visión personal e íntima que difícilmente puede considerarse como ficticia. En una biografía del grupo titulada *Bloomsbury* se dice:

> Gradualmente se hizo cargo de los sueños y ambiciones de Lytton, de sus necesidades físicas mundanas, como si fuera su madre. Organizó un hogar a su alrededor. Le rodeó de sus amigos; era una mujer fatal consumada y resultaba atractiva para cierta clase de hombres que, a su vez, atraían a Lytton. Le llevó sus vasos diarios de leche, le arropó en sus chales y edredones, le proporcionó botellas de agua caliente y aprendió a cocinar para él. Le pidió que la educara. Uno de los chistes que le gustaba contar a Virginia Woolf era que en Tidmarsh, donde se instalaron, Lytton y Carrington se apartaron una noche de los demás "ostensiblemente dispuestos a copular", pero, cuando alguien subió las escaleras lo que se oía era a Lytton leyéndole en voz alta a Carrington una obra de Macaulay (Edel, 1992: 340-341).

Ana María Navales lo recrea de este modo en su texto:

> Ahora leo sola los libros, la poesía que tú acostumbrabas a leerme después de la cena... el gusto por la vida que yo tenía cuando nos encontramos en Asheham, el atractivo de la juventud que te conquistó aquel otoño de 1915, todo lo que yo quise conservar para tí mientras, a lo largo de los años, cultivaba hortalizas en el huerto, cocinaba, te servía sin preocuparme de mí misma, dejando inacabados los cuadros, poniendo más energía en el cuidado del jardín y en que tu vida fuera apacible que en luchar por sacar a flote mi talento, todo eso ya se ha perdido.... Nuestra

> vida fue fascinante, nuestra relación tan íntima, tan fuerte, que me siento inútil para explicar cuánto y cómo era lo que tan firmemente nos unía (56).

Todas las opiniones coinciden en subrayar que Doris Carrington tenía una personalidad infantil, muy dependiente, y que al lado de Lytton había encontrado el apoyo que necesitaba y también había perdido prácticamente su sentido del yo. El cuento lo recoge de forma sucinta y poética: "sentados en el suelo frente a la chimenea, atenta a cada palabra tuya, transparente de felicidad, llena de adoración, asombrada de que toda aquella riqueza fuese para mí, una bohemia romántica, temerosa siempre de hacer las cosas mal, el pequeño salvaje que hoy, sin tí, parece un cachorro abandonado, un niño perdido en el bosque de la vida" (55-56).

La anécdota insólita que parece encontrarse detrás de la vida de todos estos individuos se capta y reelabora minuciosamente en estas ficciones. En este caso se trata del primer encuentro entre Carrington, como se llamaba ella misma -de ahí la C final del cuento-, y Lytton. En aquella primera ocasión él, impulsivamente, la besó y la abrazó, hecho que le indignó profundamente a ella y por lo que, a modo Sansoniano, prometió cortarle la barba.

Por los doce relatos que conforman este volumen deambula a sus anchas la figura de Virginia Woolf. Es protagonista indiscutible de varios de ellos pero tal vez en "Walter no ha muerto" se revela de forma más intensa y extensa su personalidad.

Las palabras de Ana María Navales podrían aplicarse directamente a este relato: ... "mi interés por Virginia Woolf va más allá de la admiración por su obra literaria y crece con el ansia de desvelar su verdadera personalidad. Este es el origen de mi libro *Cuentos de Bloomsbury*, un ejercicio de amor que me obligaba a una difícil empatía, ese ponerse en el lugar del otro, traspasarse de su alma"(2)

Nuevamente encontramos una narradora sin nombre, en la que identificamos a Virginia Woolf, que revisa su vida desde su propia visión interior, muy diferente de la del narratario a quien va dirigida -Leonard- y deja escritas sus reflexiones en una carta, a modo de despedida, que finalmente destruirá y sustituirá por otra más convencional e insincera antes de cometer su meditado suicidio.

El discurso narrativo contrasta de forma constante el apoyo incondicional que la prestó y la sigue prestando en su imaginación un amigo íntimo ya muerto, Walter, y lo que ha supuesto su relación conyugal y personal con su marido. El balance no resulta muy positivo: "Intento decirte que hemos habitado mundos distintos" (95).

Leonard Woolf en su matrimonio con Virginia parece ser que pasó a reemplazar la figura de la madre y del padre ausentes, de su entrañable hermano Thoby, de su médico e incluso fue su mentor intelectual y literario. En *Bloomsbury* se afirma que "Leonard, que hacía todo lo que podía por ayudarla, se encontró el mismo en el papel de vigilante mientras cumplía las prescripciones del médico. Virginia empezó a experimentar repugnancia, horror y terribles accesos de rabia.. (Leonard) aprendió a reconocer los síntomas de Virginia y estableció gradualmente un sistema de vida controlado y beneficioso para ella" (298-299).

El relato recoge estos papeles representados por Leonard pero desde la vivencia de ella que experimenta incomprensión e incluso agresión contenida:

> Tú odias mis distracciones y esas oleadas de imágenes inconexas, preservadas en algún lugar de mi interior..., tú siempre diagnosticas locura.. Adivino en tí que estoy al borde de un

2 Palabras de la conferencia dictada por Ana María Navales en Saint Louis University, Madrid Campus, en abril de 1994.

> hondo precipicio y me alejo aterrorizada,... en claves secretas, anotas los síntomas, trazas el diagrama de la crisis nerviosa que se avecina, larga y patética, o breve y aguda, según tu dictamen, porque al fin, todo sucederá como tú lo ordenes (94-95).

En esta confesión íntima que supone el texto se hacen referencias a las relaciones personales que Virginia Woolf mantuvo en su vida real antes de su compromiso con Leonard. La narradora enumera y reflexiona las diferentes posibilidades que su vida hubiera adoptado en el caso de haberse unido sentimentalmente a alguno de aquellos amigos. Aparece Walter Lamb, el "entrañable y repulsivo Watt" de la ficción, Sidney Waterlow, considerado un prodigio de Cambridge, el conocido Lytton Strachey con quien mantuvo una de esas curiosas anécdotas que el cuento incorpora, y su idilio con Clive Bell, marido de su hermana Vanessa, que comenzó poco después de que ésta tuviera su primer hijo y que afectó profundamente a ambas como sugiere el relato:

> No debo olvidar escribir también a Nessa, la santa libertina, mi adorada. Jamás me perdonaré aquel juego de amor y vanidades que me indujo a arrebatarle su felicidad, a mantener un duelo fratricida como en las viejas novelas románticas, a enamorar a su esposo más allá de las escasas capacidades de seducción que yo me había otorgado a mí misma. Aunque ella se mantuvo indiferente, inescrutable, sin dejar escapar un reproche, yo sé que la misma daga nos hirió a las dos mientras duró esa locura (106).

También están presentes sus amigas del alma, aquellas mujeres que consideraba como una madre y con quienes fue capaz de sentirse amada: Violet Dickinson, Katherine Mansfield y Vita Sackville-West. El final de la rememoración deja paso a la inminencia de su suicidio real en el río Ouse: "No, no veré a esa doctora. No volveré a escribir un libro, no sufriré página trás página ni días enteros en la oscuridad de una habitación sólo visitada por fantasmas. Oiré tranquila mis voces como un pez submarino en el fondo de las aguas" (107).

"Cuadro de familia" agrega un aspecto innovador respecto a los otros cuentos: la experiencia maternal. La protagonista narradora de este relato es Vanessa Bell quien, al igual que la pintura del cuadro que va realizando y modificando a lo largo del relato, presentará el dibujo de su vida a la luz de la relación materno-filial establecida con su hija que tuvo gran significación para ella.

El escenario del cuento es la casa real que habitaron Vanessa y Duncan Grant en Charleston, cerca de Firle Bacon, y el estanque y el paisaje que la narradora ve e intenta plasmar en su cuadro responde al entorno real de su vivienda en aquellos años. A lo largo de la historia aflora la extraordinaria fortaleza -no por eso carente de sensibilidad- de la personalidad de Vanessa que debió enfrentar primero como hermana y después como mujer y como madre distintas adversidades. Su aparente frialdad y distanciamiento hizo que dentro del grupo de Bloomsbury se la calificara de "monolítica" hecho que se hace consciente en el relato: "Pero yo soy una mujer de máscara serena, sonriente y exquisita, que no puede permitirse el lujo de ser abiertamente malvada...(75).... Yo era para los otros un pájaro de piedra que milagrosamente se mueve con el viento, algo delicioso y a la vez firme y monolítico" (83).

Angélica es la narrataria del discurso que su madre le dedica con el fin de justificar su intento de protección maternal frente a la vida y lo que el nacimiento de ella, fruto de su amor con Duncan, le supuso. La realidad extratextual se configura a partir de los principales protagonistas: Duncan, el extraordinario pintor y reconocido homosexual, que fue compañero de Vanessa y padre de su hija; Clive Bell, el esposo amigo, padre de sus dos primeros hijos y que también se consideró y actuó como tal con la tercera y el Bun de la ficción -David Garnett en la realidad- que fue amante y compañero de Duncan en los trabajos de la granja durante la guerra

y que muchos años después se casaría con Angélica. La trascendencia de esta boda y la figura de quien la protagonizó -Bun- son el motivo provocador de la narración. Como en tantas ocasiones el relato es una réplica de la realidad externa:

> A las pocas horas de nacer, Bun te cogió en sus brazos, se quedó mirando tu rostro dormido y dijo:
>
> -Me casaré con esta niña es preciosa.
>
> Después en tono muy bajo, añadió:
>
> -Cuando ella tenga veinte años, yo iré camino de los cincuenta. -Y levantando la voz preguntó:- ¿Creéis que una boda así sería motivo de escándalo? (76-77).

El episodio ficticio tiene su corolario en la vida real. David Garnett estuvo presente en la casa de Charleston el día de Navidad en el que vino al mundo aquella niña con la que veintidós años más tarde se casaría.

Como ha sido posible comprobar, en las cuatro ficciones mencionadas hay referencias fieles a un mundo extratextual que permite situar a lo narrado en un contexto histórico. La calificación interpretativa de estas ficciones como histórico documentadas pone en primer plano su estrecha relación con el mundo histórico real, ya que la inclusión de personas y sucesos reales ha inducido a que el lector mantenga cierto tipo de expectativas, es decir cierta correspondencia con lo real, en relación a lo narrado. La libertad que el autor tiene en este tipo de ficciones para solventar los vacíos históricos revierte en nuestro caso hacia la historicidad gracias al uso de la primera persona narrativa. Este recurso técnico contribuye para poder atribuir la cualidad de auténtico o verídico a lo narrado. La credibilidad o autenticidad del texto se incrementa por el hecho de que el lector se considera receptor directo de las confesiones que las narradoras -sujetos reales- van efectuando.

La narración en primera persona, característica común a los cuatro cuentos, ha sido instrumento eficaz para la indagación psicológica. Las diferentes narradoras han ido rememorando su vida, contando sus distintas experiencias y a lo largo del proceso, se ha ido desvelando un proceso de autoconocimiento. En la finalidad de los diferentes discursos ha prevalecido la expresión de una vivencia subjetiva. Como se ha señalado al estudiar la nueva escritura femenina, uno de los propósitos de estos textos podría ser la corrección o destrucción de la imagen del "yo" concebida desde fuera (Ciplijauskaité, 1988:18). En "Walter no ha muerto" la narradora, Virginia Woolf, remite de forma constante a esta idea, un ejemplo entre muchos:

> Ninguna de estas frases tiene la fuerza suficiente como para hacerme cruzar el jardín y que yo me eche en tus brazos llorando, y a duras penas consiga pedirte ayuda, decirte lo que aúlla en mi cabeza, todo lo que ha destrozado mi vida, incluso la literatura, también eso, el esfuerzo sobrehumano de estar por encima de la medida de mi talento. Día tras día, cien, doscientas, mil palabras, seres inventados o reales, el alma en tensión a cada instante, el miedo al fracaso, el descontento, un sufrir continuo del que nada compensa, ni siquiera la naturaleza ilusoria del éxito que al tocarlo se destruye. Cara a cara, frente a tu mente sombría y tu tez amarillenta no sabría por dónde empezar (106).

En cada uno de estos relatos el yo narrador ha sido un "yo" íntimo que en el desarrollo de la narración de sus experiencias ha observado, interpretado y actuado desde una conciencia decididamente subjetiva.(3) A través del discurso narrativo se han evocado las experiencias pero sobre

3 Esta es una de las facetas que Lubomir Doležel distingue en el narrador de primera persona. Está incluido en el libro de Biruté Ciplijauskaité, p. 19.

todo se han reconocido y revelado elementos latentes y ocultos que formaban parte de una realidad. El punto de vista seleccionado por Ana María Navales para estas ficciones podría considerarse como un elemento primordial en la consideración de estos textos como reales. El lirismo que impregna toda esta prosa ha contribuido en la formación de un ambiente íntimo y propicio para la confidencia, además de la grandeza que esta dimensión lírica ha proporcionado a la figura de la mujer. Es interesante subrayar que precisamente la narración en primera persona ha sido una constante en la narrativa histórica actual escrita por mujeres, cuya finalidad implícita ha sido la de trasmitir la historia desde una perspectiva subjetiva que dedica más atención a la vida interior que a los actos públicos (Ciplijauskaité, 1988:27).

Retomemos, ahora, lo expuesto al comienzo de estas reflexiones respecto a la "epojé" y el "principio de cooperación" del lector. Si además de las consideraciones que se han efectuado sobre la historicidad de estas ficiones y del papel determinante que la primera persona narrativa ha desempeñado en la atribución de verismo a lo narrado, se tiene en cuenta la actualización de la obra que el lector puede realizar al aceptar la suspensión voluntaria del descreimiento y proyectar, por lo tanto, su propia experiencia empírica de la realidad sobre lo leído, se podrían considerar los textos como realistas, gracias a que se ha producido lo que Darío Villanueva denomina "realismo intencional" (1991: 498). Por consiguiente, desde la perspectiva del lector y a la luz de la dialéctica que es posible establecer entre la enunciación, la recepción y el referente de estas ficciones sería apropiado considerarlas como un testimonio vivo y real del núcleo de individuos, pintores y escritores en su mayoría, que fue denominado con el nombre de Bloomsbury.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CIPLIJAUSKAITE, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.* Barcelona: Anthropos.

EDEL, L. (1992). *Bloomsbury. Una guarida de leones* (Traducción de Cristina Córdoba). Madrid: Alianza.

LUKACS, J. (1968). *Historical Consciousness or the Rememberd Past.* New York: Harper and Row.

NAVALES, A.M. (1991). *Cuentos de Bloomsbury.* Barcelona: Edhasa.

NICOLSON, N. (1973). *Portrait of a marriage.* London: Weidenfeld and Nicolson.

TUNER, J.W. (1979). "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology". *Genre* 12/3, 333-355.

VILLANUEVA, D. (1991). "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15/3, 489-502.