

**ARTE, LITERATURA Y PENSAMIENTO.
LA ESTÉTICA DE BLOOMSBURY**

** ANA MARÍA LEYRA SORIANO*

After a review of the aesthetical thought in the 19th Century, which is characterised by an effervescence which finds its equivalent in its artistic praxis, one gets to the Bloomsbury group. This is a real place where art and thought meet. In the Bloomsbury group social conventions in relation to sex, politics and religion, promote a freedom environment which becomes the axis of its strength and of its creations.

Durante los últimos años del pasado siglo los efectos de la filosofía nietzscheana se dejan sentir en todos los ámbitos de la cultura occidental. La filosofía experimenta en principio una cierta inercia que conduce a considerar algunas de las teorías estéticas renovadoras como vinculadas a la estética hegeliana, pero pronto las investigaciones de algunos de los discípulos de Hegel como F. Th. Vischer (1867) y de su hijo Robert difunden un término específico, *Einfühlung*, que traducimos habitualmente como *Endopatía* o *Proyección Sentimental*, y cuyas repercusiones son mucho más savia nueva que formulaciones de epígonos de segundo orden. El sentido básico de esta corriente estética lo encontramos en su carácter marcadamente emocional debido a su origen e influencias netamente postrománticas, su estrecho vínculo con la psicología experimental de la época y su tendencia a destacar sobre todo el carácter expresivo del arte. A partir de aquí los estudios sobre el arte se abrirán a una controversia enriquecedora.

Tanto Vischer como los teóricos de la *Einfühlung* posteriores a él, los llamados psicologistas, nos han legado un conjunto de estéticas sistemáticas en las que, una vez asumidos los efectos del Romanticismo y en medio de la agitación del pensamiento nietzscheano, se nos propone un retorno a las reflexiones kantianas, sobre todo a las del Kant de la *Crítica del Juicio*.

Ante la pregunta ¿en qué consiste la *Einfühlung*? y a pesar de que las respuestas varían de unos estudiosos a otros, podemos responder que básicamente se trata de un acto de atribución a las cosas, a los objetos, de nuestros propios contenidos emocionales.

Pero la fuerza con que se implanta esta línea de pensamiento en la estética de finales del siglo XIX se debilita rápidamente. Dos razones influyen en esta brusca decadencia de las concepciones de los psicologistas: en primer lugar la orientación eminentemente subjetiva a la hora de considerar el carácter de la obra de arte; en segundo lugar la progresiva decadencia de las filosofías sistemáticas.

Al hilo de esta decadencia se genera, también en la última década del siglo y en la cultura alemana, otro conjunto de estudios, esta vez de carácter menos sistemático, que a partir del término *der reinen Sichtbarkeit*, *Pura Visualidad*, acuñado por Konrad Fiedler (1841-1895), aboga por el reconocimiento de la función eminentemente productora de formas que el arte conlleva. Nace también vinculada a las especulaciones kantianas, pero en lugar de remitirse a los hallazgos de la tercera de las críticas, la del juicio, procura asentar sus tesis sobre el Kant de la *Crítica de la Razón Pura* y en especial sobre la teoría del esquematismo. La visión artística ya no es la libre regularidad de la imaginación, sino una regularidad de la imaginación dirigida por leyes visuales.

Aparecen, así, dos escuelas estéticas de carácter, en principio, antitético. Una, la *Einfühlung*, acentúa la necesidad de explicar el arte desde la posibilidad de que un sujeto proyecte en la obra, sea plástica, musical o literaria, sus propias vivencias, sus emociones, y produzca con ello una vivificación de las formas. Otra, la *Sichtbarkeit*, rechaza toda narratividad y todo subjetivismo a la hora de enfrentarse al problema del arte y describe la actividad del artista como una permanente producción de formas a partir de un análisis, sobre todo, de las peculiaridades de la visión y de la audición. Las artes plásticas constituyen el efecto de una determinada manera de ver, de una visualidad pura, despojada de todo lo que no sea dirigido por un proceso de formalización; la música es, del mismo modo, para los formalistas, pura forma.

Tanto las aportaciones de los teóricos de la *Einfühlung* o *Proyección Sentimental* como los estudios de los teóricos de la *Sichtbarkeit* o *Pura Visualidad* se vieron poco a poco integradas en las aportaciones que la estética de principios de siglo fue elaborando al compás de la crisis de estructuras inmediatamente posterior a la Primera Gran Guerra Europea. En 1905 aparece la *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, *Estética y Ciencia General del Arte*, de Max Dessoir, donde se reivindica una separación entre el ámbito de la estética y el de la reflexión sobre el arte queriendo dar cuenta con ello de las dificultades para la fundamentación de una estética sistemática y de la urgencia de proceder a explicar los problemas del arte prescindiendo de las posibilidades mismas de tal fundamentación estética.

Otra corriente especulativa de gran interés inmediatamente posterior a las reflexiones de Max Dessoir es la constituida por las aportaciones de Wilhelm Worringer, cuya tesis doctoral titulada *Abstraktion und Einfühlung*, *Abstracción y Proyección Sentimental* (traducida al español con el desconcertante título de *Abstracción y Naturaleza*), constituye un acontecimiento en el mundo de la estética, de la crítica de arte y de las vanguardias artísticas. Las tesis de Worringer vienen a representar en algunos aspectos una síntesis de los cauces abiertos por los teóricos de la Proyección Sentimental y de la Pura Visualidad, pero sobre todo procuran aportar los medios para comprender el imparable proceso de abstracción y de descomposición de la imagen que se constata en el arte contemporáneo. La obra, que aparece en 1908 y rápidamente se difunde por la convulsa Europa, ofrece una aproximación a los problemas artísticos del momento de manera casi simultánea a la reflexión que desde el arte ofrece Wassily Kandinsky en su conocida obra *De lo espiritual en el arte*, aparecida en Munich en 1912, y a la que va a seguir su otro

libro *Punto y línea sobre el plano*, en 1923, para dar, según nos dice el propio Kandinsky, algunas indicaciones «a las preguntas deliberadamente concretas que plantea el surgimiento de las ciencias artísticas».

La efervescencia que se percibe en el pensamiento estético de las últimas décadas del siglo tiene su equivalencia en el continuo flujo de movimientos artísticos que se relevan durante aproximadamente el mismo período sobre el suelo centroeuropeo. Los movimientos artísticos se suceden con rapidez comunicando el sentimiento de profundas transformaciones culturales en los comienzos del siglo. Ahora bien, ¿cómo se vive en Inglaterra este proceso?

Uno de los testimonios más valiosos a la hora de conocer el impacto de las vanguardias en la Inglaterra de comienzos del siglo XX nos lo proporciona el estudio de algunas personalidades integrantes del grupo de Bloomsbury. Dos eminentes críticos de arte, y artistas ellos mismos, son Roger Fry y Clive Bell, junto a ellos la pintora Vanessa Bell, hermana de Virginia Woolf, y la propia Virginia, quien junto a su marido Leonard, canaliza, fomenta y difunde el vivero de tendencias artísticas que constituirá Bloomsbury.

Contamos con una valiosísima biografía de Roger Fry elaborada con esmero por Virginia Woolf en la que se nos da la oportunidad no sólo de conocer la trayectoria vital de un gran creador, sino también su infatigable lucha contra la necesidad y la resistencia que toda sociedad y toda época desarrollan ante el cambio y las transformaciones culturales.

La imagen del pintor y crítico de arte Roger Fry que Virginia Woolf nos lega comienza por trazar los rasgos característicos de una infancia modelada en el rigor de una espiritualidad de cuáqueros. Allí aprende Roger Fry a contemplar la vida en todas sus contradicciones:

Es imposible —dice— exagerar la ausencia de simple humanidad en que nos educaron ni explicar cómo ésta iba estrechamente asociada al deber de la filantropía.⁽¹⁾

Junto a la familia, la escuela provee al joven Fry de un suficiente cúmulo de experiencias en las que su carácter a la vez vitalista y reflexivo se irá formando. Virginia Woolf elige, entre las cartas que la familia conserva después de la muerte de Roger Fry, aquellas que, de una manera más significativa, contribuyen a dar una idea al mismo tiempo del hombre y del artista, del crítico y del viajero incansable, del estudioso y del hombre de empresa que funda los talleres Omega. La biografía consigue transportarnos a un clima especial en el que los empeños de un temperamento vigoroso como el de Roger Fry se estrellan una vez y otra contra el muro de las incomprensiones y las inercias.

Los últimos años de formación universitaria son para el futuro crítico de arte un duro ejercicio de elección entre una vida encaminada a la investigación científica, tal y como su familia esperaba, o el compromiso, la entrega al arte, con toda la carga emocional que tal elección conlleva. En una dramática carta, fechada el 21 de febrero de 1888, que Virginia Woolf recoge, se narra lo difícil de esta experiencia:

Querido padre:

Middleton (un excelente profesor de arte) me ha estado aconsejando muy gentilmente sobre mis perspectivas en la vida e intentaré ofrecerte una relación lo más clara posible de lo que él piensa. Le expliqué (pues lo consideraba un factor sumamente importante) cuánto te disgusta a ti la idea de que me dedique al arte y dice que comprende muy bien el sentimiento de que fracasar en el arte supone un fracaso mucho más completo y le convierte a uno en un estorbo mucho más inútil para el mundo que el fracaso en casi cualquier otra cosa, por ejemplo ser un médico de cuarta categoría en las colonias...⁽²⁾

No sin dolor afronta Roger Fry la desgarradura y elige, cómo no, entregar su vida al arte, arrostrar el riesgo del fracaso más esencial y profundo, el de la incapacidad creadora. Probablemente las colonias perdieron un buen médico, porque su inteligencia superior no le habría permitido fracasar en la ciencia, pero desde luego la pintura y sobre todo la reflexión estética ganaron un hombre relevante.

Cuando Roger Fry comienza a teorizar sobre pintura, los antecedentes inmediatos son los de los prerrafaelitas. En ellos se ha dado una mirada retrospectiva que pretende recuperar las imágenes de los más puros comienzos renacentistas: Piero della Francesca es uno de los puntos de referencia más evidentes. Pero Roger Fry vislumbra pronto que este camino es sólo el comienzo del abandono de las formas pictóricas inglesas tradicionales que el romanticismo ya había agotado. Surge así la inquietud y el hallazgo de lo que en Europa está revolucionando el mundo de la pintura. Cézanne, Van Gogh, Picasso, Signac, Gauguin, Derain...etc.

Roger Fry se constituye así en un pionero a la hora de introducir en el gris e inerte ámbito de su medio artístico las últimas y más modernas aportaciones de la vanguardia. Organiza una primera exposición, «*Manet y los postimpresionistas*», en noviembre de 1910 en las *Grafton Galleries*. El calificativo de *postimpresionistas* lo acuña él mismo sobre la marcha acuciado por un periodista que le pide explicar rápidamente qué tipo de pintura es aquella. El resultado de la exposición es una enorme tormenta social cuyos ecos tardan en apagarse y de la cual su figura sale la mayor parte de las veces maltratada. Curiosamente, mientras las instituciones y la prensa rechazan esos dibujos incomprensibles y a quien pretende reivindicarlos como obras de arte, los jóvenes artistas buscan sus enseñanzas y su compañía. La vanguardia ya está en Inglaterra y, a partir de entonces, las artes plásticas no podrán discurrir por los cauces trazados. Lo que había comenzado como una mirada hacia las formas del Renacimiento anterior a Rafael tiene su continuación en el tratamiento de las formas que están llevando a cabo los postimpresionistas. El movimiento, la vanguardia, será una transformación, una continuación de lo ya iniciado, no una ruptura. De poco tiempo después data su amistad con la joven pintora Vanessa Bell, que le transmite todo el ardor de las nuevas generaciones y le permite discutir en su estudio con todos aquellos que quieren hacerle preguntas, provocarle para que hable, incentivarle para que cree. Todos estos contactos le rejuvenecen.

La segunda exposición postimpresionista se inauguró el 5 de Octubre de 1912 y en ella, a los nombres más actuales de los pintores del continente, se incorporan con sus obras los de artistas como Vanessa Bell, Spencer, Duncan Grant, Wyndham.

El resultado es similar, las críticas siguen siendo toscas y empecinadas, incluso contra pintores de la calidad de Cézanne, pero el progreso entre las nuevas generaciones es ya imparable.

No era sorprendente —escribe— que a un público que había llegado a admirar por encima de todo en un cuadro, la habilidad con que el artista producía una ilusión, le molestara un arte en el cual esa habilidad estaba totalmente subordinada a la expresión directa de los sentimientos. (...) No intentan imitar la forma sino crearla, no intentan imitar la vida, sino crear un equivalente de la vida.⁽³⁾

Roger Fry se convierte así en el verdadero artífice de la transformación del gusto en los ambientes más cultos de la Inglaterra de comienzos de siglo. Lo que en principio nace como un escándalo que en apariencia va a destruir su prestigio entre los expertos, llega a ser, desde luego que a regañadientes, el punto de partida para la nueva generación de artistas, no sólo pintores, sino escultores, decoradores, literatos, críticos e intelectuales en general.

Virginia Woolf dice de él que:

Esta rara combinación —la capacidad de aceptar implícitamente las impresiones y de someterlas luego a la prueba de la razón— hizo de él *el más estimulante de los críticos*.⁽⁴⁾

Ser el más estimulante de los críticos en la opinión de una escritora del alcance y sutileza de Virginia Woolf, señala una característica nada desdeñable, propone un perfil humano dedicado a provocar el enriquecimiento y permanente desarrollo de las personalidades que tuvieron la fortuna de cruzarse en su camino y nos induce a tomar conciencia de la variada proyección que las observaciones de una personalidad como la de Fry tuvo, sobre todo, entre los miembros del grupo de Bloomsbury. Comprendemos, así, hasta qué punto Bloomsbury se convirtió en un centro donde se hablaba de todo, se sometía todo a debate, pero sin crispación, permitiendo a las ideas confluir o diverger con el único objeto de ir más allá a partir de las reflexiones.

En uno de sus diarios Virginia expresa de nuevo su admiración por la grandeza humana de este peculiar creador a quien ha dedicado una biografía que se escribe en 1940 después de la muerte de Roger:

Qué relación más curiosa la que tenemos Roger y yo en este momento. Yo, que le he dado una cierta figura después de su muerte. ¿Era así? Siento intensamente su presencia en este momento, como si estuviera íntimamente conectada a él, como si entre los dos hubiéramos creado esa imagen de él: un hijo nuestro. Y sin embargo, no posee ningún poder para alterar esto. Y, no obstante, por algunos años esto lo representará.⁽⁵⁾

La imagen que de Roger Fry nos llega a través de Virginia Woolf puede no ser imparcial; puede, desde luego, estar inclinada a mostrarnos al hombre creador

compenetrado con las líneas fundamentales de comportamiento de sus amigos de Bloomsbury y a olvidar otros aspectos que también le pertenecieron, pero no por eso desenfoca la imagen que más nos interesa contemplar a lo largo de este trabajo: la imagen de un hombre, capaz de colaborar con su época en la configuración de la cultura que ha de sucederle. Como toda biografía, es tanto una construcción, una ficción novelada, cuanto un documento de una vida y una época.

Roger Fry y Clive Bell aparecen en la historia de la estética contemporánea. Su trabajo, el conjunto de sus escritos teóricos tal y como nos lo transmiten las más acreditadas historias de la estética no sólo no se contradice sino que nos sirve de complemento a la visión que de ellos nos proporcionan los propios miembros de grupo de Bloomsbury. Son tratados como los representantes de una corriente de pensamiento cuyas líneas fundamentales podrían definirse como de carácter formalista.

En su colección de ensayos, titulada *Vision and Design* y publicada en 1920, Roger Fry califica la visión del artista como una visión intensa y desinteresada, caracterizada por la concentración y el desapego. El arte es para él el lenguaje de las emociones que se visualiza por medio del factor formal. Las formas excitan, al ser contempladas, la sensibilidad. Las artes figurativas excitan en nosotros emociones obrando sobre lo que podrían llamarse toques principales de nuestras exigencias físicas fundamentales. También considera que la emoción que suscitan esas formas nada tiene que ver con la vida. Las impresiones de tensión y equilibrio surgen por medio de relaciones que se establecen entre líneas y volúmenes.

Clive Bell siguió la línea iniciada por Fry. En su opinión el sentido estético está ligado a la significación autónoma de las formas, al margen del contenido o de la posibilidad de expresar sentimientos. Él adopta el término de *forma significativa*, concepto que aún tiene mucha importancia en el ámbito de la estética contemporánea. ¿Cómo debemos entender ese concepto propuesto en sus escritos? Al hablar de forma significativa debemos entender —nos dice— una relación de formas, líneas, colores, espacios, que provoca en nosotros una emoción estética.

Insiste en una reivindicación de la pureza del arte y su separación de la vida, de manera que su pensamiento le lleva a negar a la literatura su valor artístico porque en ella se da una inevitable representatividad. Mientras tanto, y paradójicamente, dedicó en 1923 una valiosa contribución a la recepción de la obra de Marcel Proust en Inglaterra publicando un valiosísimo ensayo titulado *An English Tribute*. En virtud de este trabajo la narrativa de Proust es recibida por los lectores de habla inglesa con un entusiasmo y un interés que no consigue en principio dentro de Francia. Podemos intuir que los efectos de la fuerza de un movimiento cultural como el que Bloomsbury significaba se dejaron sentir en esta rápida aceptación de la valiosa obra literaria de Proust.

Las peculiares características de un encuentro de intelectuales como el que se dio en el llamado grupo de Bloomsbury no dejan de provocar a la vez curiosidad y extrañeza. ¿Qué es y qué no es Bloomsbury?

Lo primero que podemos decir de Bloomsbury es que designa una localización, un espacio de encuentro para el arte y el pensamiento, pero esta localización revisita ciertas características: no se trata de «una buena dirección», como había sido la

residencia habitual de la familia Stephen (la de Virginia Woolf) en Hyde Park Gate hasta la muerte del padre. Bloomsbury es un barrio y Virginia califica sus casas de «sórdidas» y «siniestras» en una carta que escribe a Violet Dickinson, fechada el 31 de Diciembre de 1903, cuando su padre, Sir Leslie Stephen, está a punto de morir y, en consecuencia, la idea de abandonar Hyde Park Gate es ya un hecho aceptado por la joven familia. La segunda característica es su configuración familiar. En Bloomsbury se encuentran miembros de una misma familia, los Stephen, que se reúnen para compartir ratos de charla junto al hogar, pero donde se incorporan además los sucesivos personajes a los que la vida privada e intelectual enlaza. Por último, es importante señalar que los integrantes del grupo han sido partícipes de sociedades y grupúsculos universitarios del Cambridge de finales de siglo, sobre todo oriundos del Trinity College. Con estos tres ingredientes: lazos familiares, idéntica procedencia universitaria y un lugar de encuentro, podemos decir que se halla definida la imagen aparente de Bloomsbury. Ahora bien, cualquier sociedad o grupo que surgiera con esas características podría haber durado unos pocos años, para después convertirse en un salón más bien aburrido de chismorreos ociosos. Es importante, por tanto, que intentemos explicarnos las claves de la peculiaridad de Bloomsbury, las razones de su eficacia como fermento y difusor de las ideas más renovadoras de la época, la fuerza de su proyección y de sus logros.

Quentin Bell en su conocido estudio sobre *El grupo de Bloomsbury* aporta innumerables ideas esclarecedoras:

El elemento esencial que quizá había en estas reuniones —y que las hacía tan atractivas— era la sensación de libertad que reinaba en el número 46 de Gordon Square. Los Stephen, hijos, eran huérfanos. Se habían librado de un hogar victoriano extremadamente deprimente. Eran jóvenes. En aquel ambiente libre de todo control, de toda coartante vigilancia, los amigos de Thoby Stephen podían continuar la conversación que habían empezado en Cambridge.⁽⁶⁾

Vanessa Bell expresa esta misma idea con insistencia:

Podías decir lo que gustases sobre arte, sexo o religión; podías asimismo hablar libremente y, con mucha probabilidad, tontamente, sobre los quehaceres ordinarios de la vida. Creo que había muy poca autoconciencia en estas primeras asambleas..., pero la vida era excitante y terriblemente divertida, y uno tenía que explorarla agradecido de poder hacerlo con tanta libertad.⁽⁷⁾

El dato que sobrevuela por tanto sobre estas líneas es el que caracteriza a Bloomsbury como un pequeño oasis de libertad. El universo del pensamiento libre y sin trabas, de la creatividad sin cortapisas, tenía pues, que instalarse necesariamente en sus estancias.

Puede resultar sorprendente observar la enorme e intensa repercusión cultural que durante la primera mitad del siglo tuvo todo cuanto salía de la esfera de influencia de Bloomsbury. Podríamos preguntarnos: ¿cuáles fueron las razones de

esa irradiación cultural? Daremos por supuestos los que podrían considerarse los condicionantes más obvios, del estilo de respuestas como «Bloomsbury nace vinculado a una clase social económicamente dominante», «Bloomsbury nace vinculado a una clase social intelectualmente dominante», o, por último, «Bloomsbury nace vinculado a una clase social también políticamente dominante». No cabe duda que las circunstancias aludidas tuvieron su importancia en el carácter del grupo y en las posibilidades de su mantenimiento e influencias, pero en nuestra opinión hay elementos más radicales para añadir a la confluencia de todas estas circunstancias, elementos que, actuando como causas, como principios motivadores, permiten comprender mejor el porqué de Bloomsbury, más allá de las posibilidades económicas del círculo que lo frecuentaba y más allá de los orígenes intelectuales de sus miembros.

Hemos señalado líneas atrás que la vanguardia centroeuropea encuentra entre los integrantes del grupo el mejor de los ambientes para prosperar y difundirse, pero ¿qué es una vanguardia?

Ante todo la vanguardia se identifica por el carácter eminentemente transgresivo, rupturista y provocador de sus propuestas, una vanguardia propone la apertura de vías nuevas por las que habrán de discurrir las tendencias artísticas de sus contemporáneos y en las que se tiende a subvertir tanto las líneas establecidas como las convenciones sociales y las escuelas. En el ámbito de la literatura James Joyce lo expresa de la manera más sorprendente y eficaz en su *Ulises*: la gran tarea de mostrarnos el despliegue de la historia del pensamiento humano se manifiesta como una opción cuyo modelo se concreta en el pasaje en el que el joven Moisés decide encontrar *una lengua de la ley escrita en la lengua de los fuera de la ley*. Sólo al salir de Egipto, sólo al abandonar el bienestar de la legalidad como inercia, sólo al convertirse en parte de una minoría, puede Moisés contemplar la zarza ardiendo y retornar con las Tablas de la Ley para entregarlas a su pueblo. Su escritura, su Ley, la ha encontrado, fuera de la Ley, fuera de Egipto. Una Ley caduca, que ya no es operativa, que ya no obliga porque ya se ha perdido la fe en ella, será reemplazada por la nueva escritura, por el hallazgo, por la conquista del artista-creador. Crear se convierte, así, para Joyce en una tarea de exiliados, él mismo lo es. Su circunstancia histórica quizá le condujo a comprenderlo en toda su profundidad.

El carácter transgresivo de Bloomsbury está muy próximo a la idea que acabamos de señalar. En Bloomsbury se debilitan primero y terminan cayendo las convenciones sociales en torno al sexo, a la religión o a la política. Las relaciones tanto hetero cuanto homosexuales se perciben en Bloomsbury desprovistas de crispación social, el grupo se vincula con los denominados *neopaganos* y el liberalismo y la tolerancia son las notas que mejor podemos aplicar a su comportamiento político. Sus miembros se sitúan al margen de la ciudadanía bienpensante, su espacio, su barrio, es el síntoma en el que podemos reconocer toda una línea de comportamiento frente a la desintegración de la sociedad victoriana.

Algunos personajes, tomados a modo de muestra, nos permiten ver con más claridad la atmósfera de esa peculiar reunión de talentos renovadores que hoy llamamos *El grupo de Bloomsbury*:

Vita Sackville-West, una aristócrata que alcanzó cierto relieve como poetisa y

novelista, se casa con el escritor y diplomático Harold Nicolson, pero ambos cónyuges mantienen relaciones con miembros de su propio sexo sin disolver el matrimonio y conviviendo afectuosamente entre ellos. Virginia Woolf admira su porte y su temperamento en numerosos testimonios epistolares.

Dora Carrington pertenece al conjunto de artistas plásticos que se relacionó con el grupo. Su amor por Lytton Strachey la llevó primero a convivir con él y después a aceptar su homosexualidad. Strachey se enamoró de Ralph Partridge quien a su vez se enamoró de Dora Carrington. El resultado es que ella aceptó un matrimonio con Carrington y los tres vivieron juntos el entorno literario y plástico del momento. Virginia Woolf le dedica afectuosas cartas.

Vanessa Bell, casada primero con Clive Bell de quien tiene dos hijos, Julian, que muere en la guerra civil española, y Quentin, se enamora primero de Roger Fry, para después establecer una larga relación con Duncant Grant, de quien nació su tercera hija, Angélica.

El interés de Leonard Woolf por el movimiento laborista es estimulado intensamente por Margaret Llewelyn Davies, una célebre sufragista, miembro del Movimiento Sufragista y secretaria de la *Women's Cooperative Guild*.

La impronta en el grupo y la incidencia de las ideas de un economista como Maynard Keynes más allá de los escuetos límites de un círculo de intelectuales le llevan a decir a Quentin Bell que:

...las opiniones bloomsburyanas relativas al crédito financiero, la circulación monetaria y el pleno empleo imperan actualmente en el pensamiento económico del mundo occidental.⁽⁸⁾

Por otra parte numerosos críticos atribuyen a la formación cuáquera de algunos de sus frecuentadores y sobre todo de Roger Fry el hecho de que la tendencia a la discusión objetiva en torno a los temas más dispares se convierta en el método más utilizado para las conversaciones.

La atmósfera espiritual de Bloomsbury es, en consecuencia, el elemento más propiciador del carácter creativo de sus propuestas. Sus miembros aciertan a moverse con soltura en esa permanente tensión que comporta el enfrentamiento con lo establecido y el equilibrio emocional que les permite seguir unidos. Hay un deseo de que ese experimento socio-cultural a todos los niveles que fue Bloomsbury no se convierta en un centro de encarnizados enfrentamientos afectivos o intelectuales. La puesta en crisis permanente de las ideas, la pugna entre absolutismo y relativismo, concluye no en la disolución de los valores o de los comportamientos éticos, sino en una nueva manera de comportamiento entre los seres humanos. La lección de Bloomsbury sería, podríamos decir, que mientras la firmeza y la contundencia de los valores en los que los jóvenes habían sido educados traía aparejada la rigidez y la intolerancia, el relativismo a la hora de juzgar que el grupo practicaba conducía al sano ejercicio de una buscada tolerancia vivida como una militancia.

También debemos reconocer que el esfuerzo de Bloomsbury fue notable. Psíquicamente agotador para muchos de sus miembros, extremadamente arduo por lo

que tuvo de lucha social, de lucha intelectual y de lucha creadora. El círculo de Bloomsbury tuvo que superar todas las amenazas de una exterioridad reductora y banal. Quizá nadie hubiera podido expresar de manera más clara la sutileza del peligro inherente a Bloomsbury que las frases de Roger Fry que Virginia Woolf recoge en su biografía con la insistencia de una experiencia compartida:

Una cosa puedo decir en mi favor: no siento punzadas de celos ni de envidia cuando veo que otro hace un buen trabajo. Ello me causa un puro placer.⁽⁹⁾

A la falta de sentimientos negativos por parte de Roger Fry respecto a sus compañeros de aventura intelectual, añade Virginia un elemento muy interesante de su biografía: la repugnancia por lo que él llamaba «bohemia rampante», la de los círculos franceses de la academia de arte Julian, el santuario de los artistas del continente. Virginia atribuye esta aversión a ciertos aspectos de la bohemia por alguna clase de puritanismo; nosotros, desde la distancia, nos atreveríamos a sugerir que quizá la razón pudiera encontrarse en esa autenticidad de fondo que lleva a los verdaderos innovadores a desenmascarar, por ejemplo, «la despiadada trivialidad» de un acreditado estudio de arte como el de *La Académie Julian* en el París de 1892.⁽¹⁰⁾

La rebeldía de Bloomsbury constituye su eficacia. Sus integrantes se entregaron generosamente a una toma de conciencia, lúcida para su tiempo: la del carácter transgresivo de todo gran arte. Al reconocer, en sintonía con el joven arte de los comienzos del siglo, que los desafíos para la creatividad debían vincularse al permanente juego caotizador y ordenador; que el artista participaba a su manera del surgimiento de un cosmos; que la función del arte era tanto estructurante como desestructurante, la tarea del grupo de Bloomsbury se proyectó más allá de los límites concretos de una época. El movimiento entero se cristaliza, en consecuencia, como un enorme paso adelante para la sociedad de su tiempo y como un permanente ejemplo de búsqueda y de tensión creadora, para las posteriores generaciones. Pero su eficacia, su ejemplo, no queda limitado a un transgredir por transgredir, aspecto que lo condenaría a la misma trivialidad que las escuelas penetradas por esa «bohemia rampante» tan antipática para Roger Fry. Su eficacia y su valor radican en la actuación consecuentemente transgresiva, en entender que saltarse la norma, saltarse la ley, provocar, no tiene ningún valor si no repercute en una transformación profunda de aquello que como barrera se pretende abolir. La actitud transgresiva es eminentemente creadora porque nace de la oposición a lo establecido para llevar a cabo una contraoferta cultural. Se trata de una elección radical, la de optar, no por crear un tipo de objetos, sino por la creatividad misma. Transgredir, desde su propia etimología nos habla de un trans... que apela a un movimiento desde... hacia..., a un espacio formal que se redefine como «ir más allá». Transgredir es el ejercicio de un impulso creador que le confiere su función antropológica al arte.

(*) La mayor parte de las ideas que constituyen este trabajo fueron expuestas en un encuentro sobre *Pensamiento Británico Moderno* (Abril 1995) promovido por las Facultades de Filología y Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid con la colaboración del British Council.

NOTAS

1. WOOLF, Virginia: *Roger Fry*. Barcelona, Edhasa, 1984.
2. *Ibidem*, pág. 51.
3. *Ibidem*, pág. 158.
4. *Ibidem*, pág. 57 (la cursiva es nuestra).
5. WOOLF, Virginia: *Virginia Woolf. Dardos de papel*. Cartas ilustradas. Selección y presentación de Frances Spalding. Barcelona, Ediciones Odín, 1994, pág. 112.
6. BELL, Quentin: *El grupo de Bloomsbury*. Madrid, Taurus, 1976, pág. 37.
7. *Ibidem*, pág. 38.
8. *Ibidem*, pág. 21.
9. WOOLF, Virginia: *Roger Fry*, pág. 269.
10. *Ibidem*, pág. 68