

UNA HERMANDAD DE OLVIDADAS: “LAS OTRAS” ESCRITORAS Y EDITORAS EN LENGUA INGLESA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

A FORGOTTEN SISTERHOOD: “THE OTHER” WRITERS AND EDITORS IN
ENGLISH DURING THE FIRST WORLD WAR

Yolanda Morató
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Durante los años de la 1ª Guerra Mundial, un grupo de mujeres –editoras, escritoras y artistas– colaboraron en los distintos movimientos de vanguardia que se extendieron por Occidente. En Inglaterra, algunas de estas mujeres se reunieron en círculos más o menos afines a un ismo autóctono, el Vorticismo. En estas páginas se proponen y analizan tres de los condicionantes por las que muchas de ellas han caído en el olvido.

PALABRAS CLAVE:

vorticismo, vanguardia, amistad, pobreza, manuales académicos

ABSTRACT:

During the years of World War I, a group of women – editors, writers and artists – collaborated in the various avant-garde movements that spread throughout the Western World. In England, some of these women gathered in circles which were related to an indigenous ism, Vorticism. In these pages, three of the main conditions that made them fall into oblivion are proposed and analyzed.

KEYWORDS:

vorticism, avant-garde, friendship, poverty, academic textbooks



1. LA VANGUARDIA COMO OPORTUNIDAD: EL VORTICISMO

Aunque hoy resulta un movimiento prácticamente olvidado, casi una nota marginal en los estudios del denominado *Modernism* en las Islas Británicas, el Vorticismismo es el primer caso de vanguardismo autóctono en Inglaterra. Representado por el escritor, pintor y polemista Wyndham Lewis (1882-1957), en colaboración con el poeta Ezra Pound (1885-1972), el ismo londinense aglutinó a figuras que están entre las más singulares en las artes del siglo XX. La agrupación alcanzó su punto álgido al comienzo de la Primera Guerra Mundial, con el lanzamiento del primer número de la revista *Blast* en julio de 1914. No obstante, al contrario de lo que se publicó en las décadas posteriores a la eclosión del movimiento, este breve aunque intenso ejercicio de innovación vanguardista anglonorteamericana no se caracterizó por aportaciones masculinas únicamente. Tampoco excluyó de manera ni explícita ni sistemática a las mujeres, como hizo uno de los movimientos con el que está emparentado, el Futurismo italiano. En su primer manifiesto (publicado en el periódico francés *Le Figaro* en 1909), Marinetti ya declaraba que uno de sus fundamentos era "el desprecio a la mujer".¹

Una de las principales virtudes del Vorticismismo fue propiciar alianzas entre hombres y mujeres que se movían en círculos alternativos a los de la burguesía de Bloomsbury. En estas afueras culturales se establecieron alianzas y relaciones de solidaridad en el ámbito literario y artístico con mayores libertades que las que imperaban en estratos sociales más tradicionales. Sus integrantes manifestaban un concepto de individualismo muy marcado, que cristalizó en los escritos del grupo (el Vorticismismo, afirma Lewis en el prólogo del primer número de *Blast*, apela a "los instintos fundamentales y populares de gente de toda clase y condición, AL INDIVIDUO"). Como muestra el texto de una de las invitaciones a cenas y lecturas, las veladas comenzaban tarde y no se acudía en pareja:

INVITACIÓN PARA
UNA NOCHE VORTICISTA
QUE SE CELEBRARÁ EN
EL RESTAURANTE TOUR EIFFEL
Nº 1 DE PERCY STREET
TOTTENHAM COURT ROAD, W.
MIÉRCOLES, 23 DE FEBRERO, 1916
9 A 11 P.M.
ESTA TARJETA GARANTIZA ADMISIÓN

1 Esta época es particularmente interesante porque, en ocasiones, lo que se rechaza es el modelo de mujer decimonónica, es decir, la mujer como ángel del hogar. Años más tarde, en 1917, cuando las artistas vorticistas ya ocupan su lugar en un movimiento de vanguardia, Marinetti publica *Cómo se seduce a las mujeres*, donde afirma que los futuristas ofrecen a las mujeres que abandonen el ideal conservador que ha imperado hasta entonces: "Derecho al voto. Abolición de la autorización marital. Divorcio fácil. Devaluación y abolición gradual del matrimonio. Devaluación de la virginidad. Ridiculización sistemática y encarnizada de los celos. Amor libre" (1917:129).

A UNA PERSONA²

En sintonía con toda la estética del movimiento, estos encuentros congregaban tanto a hombres como a mujeres. Desde el manifiesto del primer número de *Blast*, los vorticistas, aunque unidos por la amistad y por ideas comunes respecto a la sociedad y el arte, se consideraban independientes: “*Blast* presenta un arte de Individuos” (Lewis, 1914; 2010:8). Así cierra su manifiesto y así se vivieron los breves años –interrumpidos por la Gran Guerra– que duró su asociación. También se encuentran declaraciones de este tipo en otras publicaciones afines a los miembros del movimiento, como *The New Freewoman*, en la que Dora Marsden (1913:25) declara que la revista no está diseñada para

el avance de la mujer, sino para el empoderamiento de individuos: hombres y mujeres; no es para liberar a la mujer, sino para demostrar que “liberarse” es una cuestión del individuo y debe ser lo primero que hay que hacer y que el poder individual es el primer paso para ello.

Además de adelantar la noción actual de la palabra ‘empoderamiento’, Marsden se acerca en este ensayo al principio fundamental del feminismo (aún no compartido por todas las integrantes de los movimientos de su época): las mujeres y los hombres son iguales y, por tanto, deben gozar de las mismas libertades. Para alcanzarlas, arguye Marsden, el primer paso es liberarse. Paralelo a estos procesos de emancipación surge el mecenazgo de vanguardia por parte de mujeres que cuentan con estabilidad financiera. Entre las patrocinadoras de las artes más innovadoras que se promovieron en este círculo destacan Kate Lechmere (1887-1976) y Dorothy Shakespear (1886-1973), esta última, injustamente recordada hoy por su matrimonio con Ezra Pound. De no ser por sus contribuciones económicas y creativas, la empresa vorticista habría resultado prácticamente imposible. Shakespear quiso siempre conservar su apellido de soltera para que sus obras y proyectos no se mezclaran con las de su marido, pero pronto cayeron en el olvido. Participó activamente en el movimiento vorticista: colaboró con sus dibujos en el segundo número de *Blast* (1915) y ese mismo año se encargó de la cubierta y contracubierta de *Catholic Anthology*, una antología poética de referencia donde publicaron sus versos, entre otros, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Harriet Monroe, Ezra Pound y William Carlos Williams. Muchos de ellos acudían a las tertulias que los vorticistas celebraban en el café restaurante Tour Eiffel y en estos locales públicos se forjaron amistades entre artistas y poetas que se tradujeron en numerosas colaboraciones en las revistas de los distintos grupos.

2 La invitación original, en inglés, se puede consultar en el siguiente enlace: http://www.flashpointmag.com/Kate_Lechmere_main.htm (todas las traducciones que se incluyen en las distintas secciones pertenecen a la autora de este artículo).



Jessica Dismorr (1885-1939) y Helen Saunders (1885-1963) fueron las dos pintoras que integraron la nómina del movimiento de manera explícita, no con colaboraciones esporádicas ni en una división aparte, como más tarde ocurrió en el Futurismo italiano, sino como artistas asociadas y firmantes del explosivo manifiesto de 1914. En el segundo número de *Blast*, Saunders publicó, además, "A Vision of Mud", un poema que mereció los elogios de las revistas literarias del momento por ser una de las primeras aproximaciones a lo que más tarde se conoció con la apelación de *War Poetry* o "poesía de guerra". En el caso de Dismorr, participó en ambos números de la revista con ilustraciones y poemas, y del mismo modo la convocó Lewis para su segunda aventura editorial durante los primeros años de la década de los veinte, una revista que llevó por nombre *The Tyro* (1921-1922).

No todos los miembros vorticistas fueron receptivos a la incorporación de las mujeres. El pintor William Roberts (1895-1980), uno de los integrantes del grupo contrarios a la participación de artistas y escritoras, fue el autor del famoso retrato que recoge a los protagonistas del movimiento: *Los vorticistas en el restaurante de la Tour Eiffel, Primavera de 1915* (1961-1962). En dicha representación generacional, colocó a Dismorr y Saunders en última fila, como si no hubieran sido invitadas a la velada y acabaran de llegar por sorpresa. Cottrell (2013:8-9) señala que Roberts no reproduce un acontecimiento específico en este cuadro, sino que evoca, varias décadas más tarde, las redes de afinidad entre el ejecutor de la obra y otros artistas; margina conscientemente, por tanto, a Dismorr y Saunders. El relato de Douglas Goldring también contradice la imagen tendenciosa que plasma Roberts en su composición pictórica de principios de los años sesenta. En *Odd Man Out* (1936:120), Goldring, que conoció los hechos de primera mano, sitúa la velada en el estudio de Lewis en Fitzroy Street y la describe como "la colección más extraña de pintorzuelos con sombrero negro, chicas de la Slade, poetas y periodistas. Recopilamos solemnemente listas de personas que maldecir y de otras a las que bendecir". La reconstrucción de Roberts es, pues, sesgada y es un elemento más que contribuye a distorsionar el contexto artístico de la época.

El caso de Dismorr es, por otra parte, de los más complejos. La pintora, que sufrió de problemas psicológicos a lo largo de su vida, quedó arrinconada en el elenco de pintores vorticistas. Sin embargo, su obra gozó de una buena recepción crítica en aquel periodo. Se había educado, como la mayoría de sus compañeros vanguardistas, en la prestigiosa Slade School of Arts (1902-1903) –de ahí la alusión de Goldring– y estudió los tres años precedentes al lanzamiento del movimiento vorticista en la Académie de la Palette, en París (1910-1913). Allí trabajó con pintores fauvistas y con británicos como John Duncan Fergusson, con quien expuso en 1912 en la Stafford Gallery de Londres. Ha tenido que transcurrir casi un siglo para que, en 2019, una institución –en este caso, la Pallant House Gallery– le haya dedicado una retrospectiva. Con el título

Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries, su comisaria, Alicia Foster, ha conseguido reunir a aquellas mujeres que jugaron papeles cruciales en la vanguardia histórica de Inglaterra y hoy han caído en el olvido.

Esta determinante omisión del papel de las mujeres en los movimientos progresistas ingleses ha marginado a más de una docena de figuras relevantes en la construcción del discurso modernista angloamericano. Curiosamente, algunos especialistas como John Carey (1992) o Peter Brooker (2004) culpan a los vorticistas de haber frustrado el afán de las mujeres que formaban parte del movimiento. La cuestión es que si Wyndham Lewis y su movimiento eran tan misóginos como nos dicen estos críticos, ¿por qué permitir una nómina de mujeres en el seno del Vorticism? ¿Para qué incluir a Jessica Dismorr y Helen Saunders en las principales publicaciones del movimiento sin que ello les reportase ni beneficios económicos ni reputación? Sin cláusulas de paridad, sin la presión social para erradicar el desplazamiento que la mujer sufría en todas las esferas y con periódicos como el *Daily Mail* publicando diariamente viñetas y noticias misóginas, ¿para qué seguir contando con las mujeres? En su capítulo “1914: ‘Our Little Gang’”, Brooker afirma que los modernistas competían y abusaban de mujeres tan atractivas como Nancy Cunard (1896-1965) e Iris Tree (1897-1968), y que el resultado de estas mujeres fue “la disipación y un final escabroso y trágico” (2004:108).

En la década que Brooker analiza, y en la que parece que solo Bloomsbury permite libertad y paridad, hay, no obstante, un grupo reseñable de mujeres que realizan labores culturales sin precedentes. Las mujeres asociadas formalmente al Vorticism – Shakespeare, Dismorr, Saunders– y aquellas en contacto con el movimiento –Lechmere, Cunard, Tree, West y Barry– muestran otra manera de entender la independencia de las mujeres del periodo de guerra y posguerra. En el plano personal, algunas se separaron de sus parejas, otras se desvincularon de sus familias acomodadas siendo muy jóvenes. Trabajaron como periodistas, pintoras o ejercieron de mecenas de las artes. El concepto de lo público abarcaba todas las acepciones del término: iban a clubes con hombres, se reunían en estudios para sus tertulias y relegaban el papel de musas para ejercer el protagonismo en sus obras. La pobreza en muchos casos y los celos que, como se presentará a continuación, causaron en otras figuras de la época han hecho que estas figuras hayan quedado excluidas de los principales estudios que han analizado la vanguardia y el modernismo en lengua inglesa. En otros casos, estas omisiones se han perpetuado en obras posteriores hasta llegar a nuestros días.

2. ¿RICA O POBRE?: ENEMISTAD Y FRATERNIDAD EN EL MODERNISMO

Los lugares de encuentro vorticistas fueron un crisol para los hombres y mujeres que no pertenecían a las clases burguesas del Londres de principios del siglo XX. La librería The Poetry Bookshop, fundada en 1913, y las tiendas abiertas por el Women’s



Social and Political Union en la campaña por el voto eran locales que congregaban a un público mixto, pues reunían en un mismo local a militantes sufragistas, periodistas y poetas; también merecen una mención especial los salones de té de J. S. Lyons y la Aerated Bread Company o ABC tea-shops, que los vorticistas "bendecían" en su lista de *Blesses*.³ Todos ellos fueron lugares a los que podían asistir hombres y mujeres y, como afirma Diana Collecott (2003),⁴ "Muy pocas personas de entre estas mujeres y hombres habrían tenido acceso a los salones privilegiados del Bloomsbury de la preguerra, de, digamos, Yeats, o las hermanas Stephen [Virginia Woolf y Vanessa Bell]".

Desde una perspectiva sociológica, conviene precisar que las mujeres que a principios del siglo XX ocupan un lugar en la esfera pública y participan de las tendencias artísticas más innovadoras no parten de las mismas ideas, aunque hoy aparezcan con frecuencia bajo la denominación del Grupo de Bloomsbury o de las *suffragettes* o sufragistas británicas de comienzos del siglo XX; mucho menos constituyen un conjunto homogéneo como se ha hecho ver en numerosas ocasiones bajo las etiquetas de escritura o pintura "femenina" o "feminista" del Londres de la Primera Guerra Mundial, pues la estética y los principios de Bloomsbury comparten poco o nada con el Vorticism. Querer englobar a las mujeres de estos círculos empleando un mismo criterio o incluso una terminología unificada es hoy un error flagrante. Como en el caso de sus compañeros, las escritoras y artistas de la época se movían en terrenos tan opuestos como ellos: frente a las mujeres burguesas y acomodadas que, como Virginia Woolf, han adquirido la reputación de influyentes defensoras del feminismo a lo largo de las décadas, había bohemias, *flâneuses* y dandis que se liberaron de manera absoluta de las imposiciones del patriarcado de clase y género desde los espacios sociales en los que importaba estar: no solo habitándolos, sino ocupándolos en todas las acepciones del término. Resulta oportuno citar aquí que en la reciente obra que Lauren Elkin les dedica a las *flâneuses* tampoco aparece ninguna de ellas. Elkin parece considerar que en Londres Woolf es la mayor valedora de esta figura.

El antagonismo amigo-enemigo establecido por Carl Schmitt en *El concepto de lo político* (1927; 1932) anticipa el espíritu de una época terrible y confirma divisiones cada vez más nítidas entre todo tipo de grupos: políticos, intelectuales, artísticos. Ese

3 La revista *Blast* contó en su primer número de 1914 con una especie de clasificación cultural dividida en dos partes: se bendecía (*Bless*) o maldecía (*Blast*) a todo tipo de personas, lugares y cosas, por lo que ambas listas constituyen un interesante compendio cultural de la época. Se puede consultar una versión traducida al español y anotada en W. Lewis (ed.), *Blast N° 1*, trad. Y. Morató. Madrid, Fundación Juan March, 2010.

4 Para abordar el significado cultural de estos salones de té, Collecott se basa en una conferencia presentada por Scott McCracken en el congreso de la Modernist Studies Association en Madison, Wisconsin (octubre 2002). Otros restaurantes-cabaret-hotel de estas décadas, frecuentados por artistas, millonarios, modelos, actrices y todos aquellos que trasnochaban fueron el Crabtree, el Verrey, el Cavendish Hotel y el Saint-Bernard Restaurant. Para una descripción detallada de estos lugares, con su cronología y particularidades, puede consultarse el capítulo de Michael Holroyd, "How We Got On", incluido en *Augustus John. A Biography* (1974:516-562).

mismo año, la revista con la que el posvorticista Wyndham Lewis inaugura una nueva etapa en solitario se titula justamente *The Enemy* (1927-1929). Como apunta Matthew Gaughan: “Las relaciones, las amistades y enemistades se exteriorizaron en muchos de los cafés y restaurantes de Londres, y constituyeron el telón de fondo del arte y la literatura que excluían el código de valores victorianos (mientras que, al mismo tiempo, se apoyaban sólidamente en los ideales franceses decimonónicos)” (2004:72). La rivalidad y el deseo de atraer la atención de otros hicieron que los lazos dentro de los propios movimientos se estrecharan, creando un mecanismo de defensa ante las luchas de egos de las distintas facciones modernistas. Las mujeres que no formaban parte de la comunidad dominante en el Londres de la década de los veinte quedaron –no solo en sentido figurado– excluidas y desplazadas; algunas, como Cunard, se marcharon a París, otras, como Barry, se instalaron en Nueva York.

Entre las especialistas que se han preocupado por estudiar los grupúsculos existentes al margen de Bloomsbury, así como las figuras que entraron en el canon tras la revisión del feminismo de la “segunda ola”, hay que destacar a las biógrafas de Cunard y a estudiosas como Gillian Hanscombe y Virginia Smyers. Para englobar a estas mujeres, Hanscombe y Smyers propusieron el concepto del “otro Bloomsbury”, un grupo en el que destacaron a May Sinclair, Charlotte Mew, Hilda Doolittle y Alida Klemantaski, puntualizando que

A diferencia del grupo de Virginia Woolf, estas mujeres, que se conocían entre sí, o las obras de las otras, o ambas cosas, eran a menudo expatriadas, muchas eran pobres; todas ellas eran más bohemias que burguesas, y estaban más vinculadas por decisiones e intereses comunes que por lazos más fuertes y tradicionales como el origen y la sangre común. Tampoco eran todas poetas o novelistas, algunas eran directoras y editoras, otras regentaban librerías y otras proporcionaban mecenazgo tanto a nivel espiritual como material. (1987:2)

Bonnie Kime Scott describió el ambiente de la época como “un confuso enredo de modernistas”, conviniendo que en el Londres de comienzos del siglo xx “las escritoras se interesaban mucho unas por otras” (1990:10-11), lo que llevó a múltiples casos de celos, envidias y rivalidades, asunto que, hasta ahora, estaba mucho más documentado entre ellos. Los entresijos de las distintas personalidades de la alta sociedad inglesa que se narran en las autobiografías *París era una fiesta*, de Ernest Hemingway, y *Estallidos y bombardeos*, de Wyndham Lewis, dan buena prueba de ello.

Aunque el Modernismo anglonorteamericano alberga a un gran número mujeres en todos los ámbitos de la literatura (desde las distintas tareas de edición, pasando por la crítica, hasta llegar a la publicación de obra propia), si se deja aparte la conocida labor editorial de Sylvia Beach, Virginia Woolf y Nancy Cunard, todas ellas editoras de maneras muy distintas, hay otros nombres de importancia que comienzan a



desvanecerse. Se pueden citar algunos casos destacados de mujeres que apoyan a otras escritoras, como cuando, en 1913, Harriet Monroe publica los primeros poemas de Hilda Doolittle, con el homónimo "H.D. Imagiste", en el primer volumen de *Poetry*. Otro caso relevante son las publicaciones, durante la Primera Guerra Mundial, de muchas mujeres poetas en la antología *Wheels*, dirigida por Edith Sitwell entre 1916 y 1921, con la que se abre una nueva vía para la promoción de la vanguardia (Morató 2020). O el reemplazo del editor de *The Egoist*, Richard Aldington, que va a la guerra en 1916, por lo que H.D. se encarga de asumir su función editorial. Con los años, Marianne Moore se convierte en editora de *The Dial* en Nueva York, donde no solo publica a Eliot, Pound y D.H. Lawrence, sino también a May Sinclair, Djuna Barnes, H.D. y Mina Loy.

Las intrigas domésticas y las complejas relaciones sexuales y sentimentales tras las elegantes fachadas de Bloomsbury, siempre en la intimidad de los hogares de sus principales figuras, fueron las que más incomodaban a las mujeres que se movían a las afueras de esta élite. Como apunta S. R. Rosenbaum, este íntimo club de amigos y amigas terminó por ser conocido porque todos ellos "hablaban en círculos, vivían a pocas cuadras y amaban en triángulos" (1975:444). Lois Gordon (2007) describe algunas de las complejas relaciones del Grupo de Bloomsbury, que no eran del agrado de escritoras como Rebecca West y poetas como Nancy Cunard e Iris Tree, pues vivían sus relaciones abiertas en círculos cerrados; paradójicamente, sus integrantes criticaban en ellas su promiscuidad y sus formas de vida.⁵ Lo resume con bastante tino West: "Al Grupo de Bloomsbury no le gustaba yo y ellos tampoco me gustaban a mí".⁶

De estas rivalidades y rencillas surgieron, no obstante, relaciones muy fructíferas entre las mujeres que estaban a las "afueras" de Bloomsbury. Lois Gordon relata la amistad que se forjó en esta época entre Cunard y Tree, que simbolizan la liberación de las mujeres que no querían habitaciones propias, sino poder disfrutar de los mismos

5 Gordon recoge estas acusaciones respecto a Nancy Cunard y resume en un párrafo las relaciones del Grupo de Bloomsbury, quienes, irónicamente, criticaban la vida privada de otras artistas:

Vanessa Bell, casada con Clive, tuvo una relación con Fry durante tres años, y otra aún más larga con Duncan Grant, que era bisexual; Vanessa aceptó el triángulo amoroso con Grant, y muchos de sus amantes continuaron siendo amigos a lo largo de su vida. Durante un tiempo, también Virginia Woolf estuvo enamorada de Grant; más tarde lo estaría de Vita Sackville-West, que había estado casada con Harold Nicholson. Grant fue también el amante de su primo Lytton Strachey (que vivía con la pintora Dora Carrington y su esposo, Ralph Partridge, del que Strachey estaba enamorado). Grant era, además, amante de Maynard Keynes, de Adrian Stephen, el hermano pequeño de Virginia, y de David 'Bunny' Garnett. Keynes, amante tanto de Duncan como de Lytton, desestabilizó el frágil equilibrio del grupo al introducir en él a su esposa, la bailarina rusa Lydia Lopocova. En cierto momento se supo que Grant, y no Clive Bell (el marido de Vanessa), era el padre de Angelica. El día que nació la niña, Garnett, casado y con hijos, anunció que se casaría con ella. Al morir su esposa, Garnett, de 50 años, y Angelica, de 24, se casaron. Los *ménage à trois* y *à quatre* son demasiado numerosos como para citarlos todos. (2007:46)

6 "The Bloomsbury Group did not like me, and I did not like them" (mecanuscrito sin fecha, Rebecca West Papers, McFarlin Special Collections, Universidad de Tulsa, EE UU). Mark Hussey explora estas tensiones en su capítulo "'Could I Sue a Dead Person?' Rebecca West and Virginia Woolf" (2016).

derechos en público que sus compañeros: “A Iris también le gustaban mucho los lugares al aire libre, algo que fue siempre muy importante para Nancy; y paseaban por el campo y corrían por la playa” (2007:26). En el mundo occidental de comienzos del siglo XX, el derecho de las mujeres a los espacios públicos aún estaba por conquistar y muchas vanguardistas fueron criticadas con frecuencia por su total liberación de los convencionalismos sociales.

3. OTRO CAMBIO DE SIGLO: EL PAPEL DE LOS MANUALES ACADÉMICOS HOY

En el año 2000, la sexta edición de *The Oxford Companion to English Literature*, a cargo de Margaret Drabble, contenía 17.026 entradas. Al ser una obra de referencia y también de autoridad, no deja de ser llamativo que, casi un siglo más tarde del nacimiento del Vorticismo, no figuren en ella mujeres asociadas a este movimiento y a otras tendencias de vanguardia que dieron lustre a la literatura modernista que floreció en las Islas. Durante las últimas décadas se han llevado a cabo importantes recuperaciones de nombres cruciales para el periodo de guerra y entreguerras y, aunque no se espera que una obra de consulta sobre literatura inglesa contenga menciones a figuras como Saunders, Dismorr o Shakespear (que podrían estar excluidas al haberse catalogado exclusivamente como pintoras e ilustradoras), resulta incomprensible toparse con la ausencia de otras tan influyentes para el desarrollo de la Cultura modernista y moderna como la poeta, editora y activista Nancy Cunard o la poeta y crítico de cine Iris Barry. Tampoco aparecen entre las 1024 páginas de otro de los grandes manuales, la edición en dos volúmenes de *Modernism* (2007), coordinado por Ástráður Eysteinnsson y Vivian Liska. Y lo mismo ocurre en el estudio de Michael Levenson, que le dedica un capítulo específico a la vanguardia en *Modernism* (2011) en el que no hay una sola mención a la herencia cultural que dejaron Barry y Cunard.

Mientras que, durante décadas, buena parte de los estudios académicos consagrados a este periodo han descrito los círculos que se conformaron en torno al vanguardismo como representantes de una tendencia de corte masculino, una revisión de las ediciones de las primeras décadas del siglo XX viene a desmentir estos datos.⁷ No en vano, la incredulidad no ha dejado de asomarse a algunas páginas de varios artículos de los últimos treinta y cinco años: “¿Por qué las teorías clásicas del Modernismo no abordan la modernidad de las mujeres?” (Morris 1988:202). A estas preguntas han ofrecido posibles respuestas otros estudios:

Hasta hace poco, no obstante, la mayor parte de quienes han escrito sobre el modernismo lo han representado como un asunto puramente masculino, basándose

7 Véase *Modernism* (2007:221), de Michael H. Whitworth, en alusión a la negligencia con la que se ha disuelto el legado cultural de mujeres como Nancy Cunard: “mujeres cuyas acciones eran de sobra conocidas entre los principales modernistas hace sesenta años hoy son prácticamente pasto del olvido”.



en la retórica edípica y en la rivalidad fraternal, en lecturas pormenorizadas de las obras de los grandes hombres y en la historia de los hombres de vanguardia y de subculturas con el fin de transmitir las cualidades distintivas de la conciencia modernista. Con la inevitable excepción de Virginia Woolf, la contribución clave de las mujeres al desarrollo del arte modernista se ha ignorado en gran parte. (Felski 1994:193)

Muchas de las monografías como las de Drabble, Levenson, Eysteinsson y Liska, que se dedican a diseccionar el modernismo en lengua inglesa y a atribuirle a la mayor parte de sus escritores una visión masculinizante o incluso antifeminista, son las mismas que excluyen sistemáticamente de su índice onomástico a muchas de las mujeres más liberadas de esta época. Igualmente nocivas y trasnochadas son las atribuciones de ciertas características a las mujeres. Se buscan correspondencias, por ejemplo, entre el concepto de "sensibilidad" y ciertos atributos que juzgan propios de las mujeres, para justificar las razones por las que muchas no han logrado abrirse camino entre las páginas de los estudios especializados. Incluso ya a mediados de la década de los ochenta, Declan Kiberd en *Men and Feminism in Modern Literature*, hacía un llamamiento a que los hombres asumieran su lado femenino, que el autor localizaba en las "emociones" y la "generosidad" de las mujeres. Al considerarlas características ajustadas a la naturaleza de la mujer, Kiberd perpetúa la lectura misógina de los círculos artísticos de vanguardia y afirma que "un verdadero feminismo no reivindicaría que las mujeres se independizaran de los hombres, sino que les recordaría a estos su dependencia de las mujeres" y, siguiendo a la psicóloga Corinne Hutt, que "el papel principal de una mujer es el de la maternidad" (1985:225-6). En su ensayo "Feminism 1890-1940", que funciona como enfoque específico sobre el feminismo en la *Encyclopedia of Literary Modernism*, también Caroline Franklin replica estos estereotipos cuando acusa a la crítica de premiar "la innovación estética por encima de la accesibilidad y la precisión objetiva por encima de la sensibilidad" (2003:108). Como pone de manifiesto la obra de las artistas que se presentan en estas páginas, un buen grupo de mujeres de la época querían prescindir precisamente de esa "sensibilidad" que se les suponía para poder explorar con libertad tendencias basadas en el arte abstracto y la escritura vanguardista.

Hoy, estas mujeres no solo no han conseguido entrar en el canon, sino que han desaparecido casi por completo de las páginas dedicadas a la vanguardia y al modernismo en lengua inglesa. De hecho, no solo ocurre en los manuales de literatura modernista; basta con hojear cualquier monográfico dedicado al arte abstracto para no encontrar ni una mención a sus obras. En las universidades se estudian en programas y módulos que abordan las figuras marginales del época, agrupándolas muchas veces por su orientación sexual (como en el caso de la escritora Janet Flanner y su novia Solita Solano, las "Nip" y "Tuck" de *Ladies Almanack*, novela de Djuna Barnes, y amigas

íntimas de Nancy Cunard) o por sus relaciones familiares (Shakespear como mujer de Pound; Nancy Cunard, hija de la anfitriona por excelencia en el Londres de la Primera Guerra Mundial y nieta del poderoso magnate de los trasatlánticos Cunard; Iris Tree, hija de Sir Herbert Beerbohm y sobrina del escritor y caricaturista Max Beerbohm), dos criterios que no hacen sino perpetuar la visión patriarcal de la sociedad. Otras, como Iris Barry, que inaugura el camino de la archivística y la crítica cinematográfica (en su caso, al frente del MoMA), apenas se citan. Estos planteamientos obsoletos perpetúan ausencias injustificadas y propician una visión masculina y estereotipada de la sociedad, como lo demuestran las clasificaciones heredadas del siglo XIX, con el dandi, el bohemio y el flâneur paseando a sus anchas por las principales ciudades como si no hubiese figuras femeninas que hicieran lo mismo que ellos. Todas estas consideraciones permiten que se siga repitiendo insistente y erróneamente que la mujer no tuvo la posibilidad de ocupar y desarrollar estos papeles reservados, en apariencia, a los hombres.

En una reseña acerca de una de las primeras recopilaciones de ensayos críticos sobre el Vorticismismo (*Blast! Vorticism 1914-18*), Julian Freeman (2001:37) señalaba la escasa atención que los críticos le han dedicado a esta comunidad de mujeres que tan presente estuvo en la época. El restaurante Tour Eiffel, al que también acudían las integrantes del llamado *Coterie*,⁸ lo frecuentaban personalidades como Cecil Beaton, Walter Sickert, Nina Hamnett, Anthony Powell y la marquesa Casati. En la colección de ensayos que reseña Freeman, Jane Beckett y Deborah Cherry dedicaron un capítulo a releer la historia con nuevos ojos: repasaron las virtudes del doble volumen sobre el vanguardismo vorticista de Richard Cork, que en 1976 había sentado un precedente en los estudios sobre el movimiento británico, pero destacaron igualmente las estrechas miras de su trabajo. Beckett y Cherry lo acusaron de tomar una posición “anti-feminista”; en su ensayo para el catálogo de *British Art in the Twentieth Century: the Modern Movement* (1987), Cork dejaba patente su desdén hacia figuras capitales para el movimiento como Lechmere, Shakespear, Dismorr y Saunders.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: NANCY CUNARD COMO PROPUESTA DE RESCATE

Sin duda, dos de las grandes figuras del modernismo angloamericano que han quedado ensombrecidas por sus contemporáneos y malinterpretadas por algunas especialistas son las poetas Nancy Cunard y Jessica Dismorr. Mientras que Dismorr

8 El movimiento *Coterie* (en español, ‘cenáculo’) estaba integrado por aristócratas e intelectuales de la segunda década del siglo XX. Nancy Cunard e Iris Tree formaban parte de él junto a la actriz Lady Diana Cooper, Raymond Asquith (hijo del Primer Ministro y abogado) y el lingüista, diplomático y escritor Maurice Baring, entre otros. En el transcurso de la Primera Guerra Mundial perdieron la vida Raymond Asquith, Edward Horner y Patrick Shaw-Stewart, por lo que el movimiento se reinventó con nuevos miembros. Visitaban, como los y las vorticistas, las veladas de The Cave of the Golden Calf y del Café Royal.

ha ido haciéndose un hueco en los catálogos de arte del periodo de vanguardia, la trayectoria de Cunard sigue experimentando un desdén injustificado. Incluso hoy, después de tres grandes biografías y estudios de su obra –Ford (1968), Fielding (1968), Gordon (2007)–, la recuperación de su producción literaria es lenta, en parte, porque se anteponen las anécdotas vitales (en especial, de quiénes fue musa o amante) a su propia obra poética y editorial, que sigue sin recuperarse debidamente.

Ya en su propia época solo algunas mujeres ajenas a los ambientes londinenses, como era el caso de la escritora y periodista americana Janet Flanner, destacaron la valía de Cunard. En *París era ayer (1925-1939)*, Flanner definía a Cunard como "una de las mejores, aunque menos prolíficas, poetisas de Inglaterra [...] Con Wyndham Lewis, famoso por *Blast*, y otros miembros del primer grupo de *Wheels*, Cunard pertenece desde hace ya tiempo al intransigente núcleo de los modernos intereses literarios" (trad. Alou, 2005:110). Contrasta esta descripción con la que publicó Pablo Neruda en sus memorias, *Confieso que he vivido (1974)*. A pesar de su extensión, merece la pena citar parte del fragmento por la gran cantidad de datos biográficos que aporta el poeta chileno, no solo con respecto a la vida de Cunard, sino sobre la percepción de su vida por parte de la sociedad londinense que se ha analizado en estas páginas:

En verdad, fue ella uno de los personajes quiijotescos, crónicos, valientes y patéticos, más curiosos que yo he conocido. Heredera única de la Cunard Line, hija de Lady Cunard, Nancy escandalizó a Londres allá por el año 1930, escapándose con un negro, musicante de unos de los primeros jazz band importados por el hotel Savoy. Cuando Lady Cunard encontró el lecho vacío de su hija y una carta de ella en que le comunicaba, orgullosamente, su negro destino, la noble señora se dirigió a su abogado y procedió a desheredarla. Así, pues, la que yo conocí, errante por el mundo, fue una preferida de la grandeza británica. [...]

Nancy Cunard devolvió el golpe. En el diciembre del año en que fue excomulgada por su madre, toda la aristocracia inglesa recibió como regalo navideño un folleto de tapas rojas titulado "Negro man and White lady ship" [sic]. No he visto nada más corrosivo. Alcanza a veces la malignidad de Swift. [...]

En 1969 mi amiga Nancy Cunard moriría en París. En una crisis de su agonía bajó casi desnuda por el ascensor del hotel. Allí se desplomó y se cerraron para siempre sus bellos ojos celestes.

Pesaba treinta y cinco kilos cuando murió. Solo era un esqueleto. Su cuerpo se había consumido en una larga batalla contra la injusticia en el mundo. No recibió más recompensa que una vida cada vez más solitaria y una muerte desamparada. (1974:58-9)

La descripción dramática de su vida recoge cómo la valentía de una de las jóvenes poetas y editoras más hacendadas de toda Inglaterra y Estados Unidos termina en tragedia. El propio Neruda describe la soledad de una generosa "amiga" que murió sola, desplomada por la debilidad física y emocional que padecía. En una literatura de eje schmittiano, la amistad de Neruda no fue tal; en sus memorias siguió sin reconocer la genialidad de una poeta y editora como ella y se centró en los detalles

biográficos escandalosos por los que, a grandes rasgos, se la recuerda: por abandonar a su burguesa familia y ridiculizarla en un panfleto navideño, por irse a vivir con un hombre afroamericano, por morir sola, deprimida y abandonada. McGuinness (2018) describe cómo Cunard lo tuvo más difícil que sus contemporáneas: “fue una de las escritoras más políticamente comprometidas de su generación, su política, como su poesía, nunca escapó de imputaciones de diletantismo y modernez”.

Antes de la implicación total en las causas de los derechos de los afroamericanos⁹ y de los combatientes en la Guerra Civil española, Cunard vivió en su juventud – como ya se ha avanzado– una etapa creativa muy próxima a la estética del Vorticism, frecuentando sus locales y a sus miembros y dando la espalda al nuevo canon que se promulgaba desde Bloomsbury. Como describe Lois Gordon (2007:42), durante esta época Cunard reforzó su resistencia a la tradición mediante un lenguaje vorticista, que incorporó a sus libros: el primero lleva por título *Outlaws* (Fugitivas, 1921); el segundo, *Parallax* (Paralaje, 1925); con él responde a la propuesta vanguardista de *La tierra baldía* de Eliot; una mención aparte merece *Negro* (1934), que con una cubierta que evoca el modelo estético de *Blast* (1914), es una mastodóntica recopilación de ficción y no ficción de numerosos autores sobre la cuestión afroamericana, con la que Cunard reclama derechos legales y sociales en un periodo turbulento para la lucha por la dignidad racial en Estados Unidos.

El espíritu de la vanguardia, de este grupo de amigos que acabó por disolverse a las afueras del canon, atraviesa durante décadas las conversaciones, cartas y poemas de Nancy Cunard.¹⁰ De estos círculos artísticos e intelectuales emergen contactos literarios muy propicios, como refleja la iniciativa de crear en Francia una editorial, The Hours Press, que fundó para tejer una red con la que apoyar la carrera de sus amigos escritores y artistas. Entre ellos figuran poetas como Laura Riding, de quien publicó en tiradas cortas, impresas a mano, *Twenty Poems Less* y *Four Unposted Letters to Catherine* en 1930.

5. REFERENCIAS

9 Nancy se enfrentó al desdén de su madre y a la hipocresía de la alta sociedad británica con el panfleto “Black Man and White Ladyship: An Anniversary”, que cita Neruda en su biografía:

Si usted, Señora blanca, o más bien los suyos, hubieran sido secuestrados, golpeados y encadenados por una tribu más poderosa y luego transportados lejos de Inglaterra para ser vendidos como esclavos, mostrados como ejemplos irrisorios de la fealdad humana, obligados a [...] ¿Podrían ustedes, blancos, como lo es usted, haber salido victoriosos de tanta iniquidad? ¿Entonces, quiénes valen más?

A partir de este momento, Cunard viajó a España, Etiopía y Estados Unidos, brindando su apoyo a diversos colectivos minoritarios. Por su encendida defensa de los jóvenes negros de Scottsboro, en Estados Unidos, que fueron acusados de delitos que no cometieron, resultó expulsada del país por la policía norteamericana.

10 Gordon señala que Cunard pronto se unió al “grupo de *Blast* y abogaba en público por esta nueva estética. Asestaba a sus amigos con unos intensos elogios de las ideas de Lewis e incorporó el lenguaje vorticista a su vida cotidiana. Por ejemplo, al escribir en un cuaderno sobre los problemas de preguerra en Inglaterra, habló del ‘oscuro vértice de los conflictos revolucionarios en Inglaterra’ [las huelgas por el carbón]” (2007:42).



- Beckett, Jane y Deborah Cherry. "Reconceptualising Vorticism: women, modernity, modernism". *Blast! Vorticism 1914-18*. Ed. Paul Edwards. Londres, Ashgate, 2000.
- Brooker, Peter. *Bohemia in London: The Social Scene of Early Modernism*. Londres, Palgrave Macmillan, 2004.
- Carey, John (1992). *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Londres: Faber and Faber.
- Collecott, Diana. "'Another Bloomsbury': Women's Networks in Literary London During World War One". *How2* 2.1 (2003). https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/archive/online_archive/v2_1_2003/current/index.htm
- Cork, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976. Vol. I: *Origins and Development*. Vol. II: *Synthesis and Decline*.
- Cottrell, Jo. "Into the female vortex: Why Jessica Dismorr and Helen Saunders can be considered as central figures within the vorticist movement". Inédito, 2013.
- Cunard, Nancy. *Parallax*. Londres, The Hogarth Press, 1925.
- Cunard, Nancy. *Black Man and White Ladyship: An Anniversary*. Londres, autoedición, 1931.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion To English Literature*. 6ª ed. Londres y Nueva York, Oxford U P, 2000.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse*. Barcelona, Malpaso, 2017.
- Eysteinnsson, Ástráður y Liska, Vivian. *Modernism* (vols. 1-2). Ámsterdam, John Benjamins Publishing, 2007.
- Felski, Rita, "Modernism and Modernity: Engendering Literary History". *Rereading Modernism*. Lisa Rado, ed. Nueva York, Garland, 1994.
- Fielding, Daphne. *Those Remarkable Cunards: Emerald and Nancy*. Nueva York, Atheneum, 1968.
- Flanner, Janet. *París era ayer (1925-1939)*. Trad. Damián Alou. Barcelona, Alba Editorial, 2005.
- Ford, Hugh, ed. Nancy Cunard. *Brave Poet, Indomitable Rebel (1896-1965)*. Filadelfia, Nueva York y Londres, Chilton Book Company, 1968.
- Foster, Alicia. *Radical Women: Jessica Dismorr and her Contemporaries*. Londres, Lund Humphries, 2019.
- Franklin, Caroline. "Feminism 1890-1940". *Encyclopedia of Literary Modernism*. P. Poplawski, ed. Westport, CT y Londres, Greenwood Press, 2003.
- Freeman, Julian (2001). "Blast. Vorticism 1914-18". *The Art Book* 8(3), 35-37.

- Gaughan, Matthew. "Dressing the Modernist Ego". *The Cambridge Quarterly* 34.1 (2005), pp. 72-74.
- Goldring, Douglas. *Odd Man Out*. Londres: Chapman and Hall, 1936.
- Gordon, Lois. *Nancy Cunard. Heiress, Muse, Political Idealist*. Nueva York, NY, Columbia U P, 2007.
- Hanscombe, Gillian y Virginia Smyers. *Writing for Their Lives: The Modernist Women, 1910-1940*. Londres, The Women's Press, 1987.
- Holroyd, Michael. *Augustus John: A Biography*. Londres, Heinemann, 1974.
- Hussey, Mark. "'Could I Sue a Dead Person?' Rebecca West and Virginia Woolf". Eds. Julie Vandivere and Megan Hicks, *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*. Liverpool, Liverpool University Press, 2016.
- Kiberd, Declan. *Men and Feminism in Modern Literature*. Londres: Macmillan, 1985.
- Levenson, Michael. *Modernism*. New Haven, CT, Yale University Press, 2011.
- Lewis, Wyndham. *Blast No. 1*. Londres, John Lane, 1914.
- Lewis, Wyndham. *Blast No. 2*. Londres, John Lane, 1915.
- Lewis, Wyndham. *The Tyro*, vols. 1 y 2. Londres, The Egoist Press, 1921-1922.
- Lewis, Wyndham. *The Enemy*, vols 1-3. Londres, The Arthur Press, 1927-1929.
- Marinetti, F. T. "Le Futurisme". *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.
- Marinetti, F. T. *Cómo se seduce a las mujeres*, trad. Ugo Rufino Zarlenga. Valencina de la Concepción: Los Papeles del Sitio, 2018.
- Marsden, Dora. "Views and Comments", *The New Freewoman: An Individualist Review*, 1(2), 1 de julio de 1913, p. 25, <http://library.brown.edu/pdfs/1303305900625129.pdf>
- McGuinness, Patrick. Their Mad Gallopade. *London Review of Books*, 40(2), 2018. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n02/patrick-mcguinness/their-mad-gallopade>
- Morató, Yolanda. "Vanguardia británica y mercado: el caso de *Wheels* (1916-1921), de Edith Sitwell". *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Valentín de Madariaga, 2020.
- Morris, Meaghan. "Things to Do with Shopping Centres". Susan Sheridan Ed. *Grafts: feminist cultural criticism. Questions for feminism*. Londres y Nueva York, Verso, 1988.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Riding, Laura. *Twenty Poems Less*. París, Hours Press, 1930.
- Riding, Laura. *Four Unposted Letters to Catherine*. París, Hours Press, 1930.
- Rosenbaum, S.R. *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, Toronto, University of Toronto, 1975.

- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*, trad. Rafael de Agapito Serrano. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Scott, Bonnie Kime. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington, Indiana U P, 1990.
- Segal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. 1990. Londres, Virago, 1997.
- Shakespeare, Dorothy. *The Catholic Anthology*. Ilustración. Ed. Ezra Pound. Londres, Elkin Mathews, 1915.
- Sitwell, Edith (ed.). *Wheels*. Tres números (anuales). Oxford, B. H. Blackwell, 1916-1919.
- Sitwell, Edith (ed.). *Wheels*. Dos números (anuales). Londres, Leonard Parsons, 1920 y C. W. Daniel, 1921.
- Whitworth, Michael H. *Modernism*. Malden, MA, Blackwell Pub., 2007.