

**VANGUARDIA BRITÁNICA Y MERCADO:
EL CASO DE *WHEELS* (1916-1921), DE EDITH SITWELL**

**THE BRITISH AVANT-GARDE AND THE MARKETPLACE:
WHEELS (1916-1921), EDITED BY EDITH SITWELL**

YOLANDA MORATÓ

Universidad de Sevilla, España

ymorato@us.es

Resumen: En la segunda década del siglo XX, un grupo de intelectuales, escritores y pintores revolucionaron el formato de las publicaciones periódicas en lengua inglesa. Impulsados por los movimientos de vanguardia que se extendieron por Europa, durante la Primera Guerra Mundial se publicaron en Londres revistas donde se dieron la mano textos innovadores ilustrados por algunas de las que se convertirían en figuras fundamentales de la pintura de vanguardia de la primera mitad de siglo, como William Roberts y Wyndham Lewis. Las ediciones pioneras de Edith Sitwell atrajeron la atención de otros editores y abrieron la senda de la experimentación estética. Hoy en día, estas ediciones son piezas de coleccionismo, se han revalorizado y alcanzan altos precios de mercado.

Palabras clave: diseño de cubiertas, vanguardia británica, publicaciones periódicas, elementos paratextuales.

Abstract: In the second decade of the 20th century, a group of intellectuals, writers, and painters revolutionized the format of periodicals in the English language. Triggered by avant-garde movements which spread rapidly throughout Europe, several magazines were published in London throughout the Great War years; they included innovative texts illustrated by figures who would become key in the world of avant-garde painting of the first half of the century, such as William Roberts and Wyndham Lewis. The pioneering editions of Edith Sitwell attracted the attention of publishers and editors and set the pace for aesthetic experimentation. Nowadays, these editions are collectors' items; they have been revalued and reach high market prices.

Keywords: cover design, British avant-garde, periodicals, paratextual elements.

1. Introducción: ¿Qué es la vanguardia británica?

Al contrario de lo que ocurrió en otros países europeos, Inglaterra se mostró reacia a acoger a la vanguardia en su seno durante las dos primeras décadas del siglo XX. Mientras el Futurismo recorría Europa, desarrollando a su paso interesantes ramificaciones, en las Islas Británicas cristalizaba una estética que más tarde sería reconocida con el nombre de *Modernism*. No obstante, esto no impidió que se fraguasen movimientos autóctonos de vanguardia que, a pesar de su brevedad, dejaron un legado representativo de la época. El Vorticismo, que irrumpió en 1914 con la revista *Blast. The Review of the Great English Vortex* como órgano del movimiento, se extendió durante los dos primeros años de la Gran Guerra. Entre sus colaboradores más destacados figuraban escritores como T. S. Eliot, Ezra Pound, Edward Wadsworth y Wyndham Lewis y aparecían, además, los nombres de cuatro mujeres contemporáneas: Rebecca West, Jessica Dismorr, Helen Saunders y Olivia Shakespear. Este dato resulta especialmente relevante si se tiene en cuenta que, en el periodo de preguerra, las mujeres habían quedado excluidas de la mayoría de los movimientos occidentales de vanguardia. A excepción de Sonia Delaunay, cuya obra estaba implícitamente unida a la de su marido Robert, el único país en el que las vanguardistas consiguieron destacar en el panorama artístico de comienzos del siglo XX fue Rusia. Este será un dato importante, pues no debe olvidarse que una buena parte de las publicaciones en lengua inglesa tenían al frente a mujeres editoras.

Desde finales del siglo XIX, con el comienzo de las *little reviews* o revistas de creación y crítica, se desarrolló la tendencia de ilustrar el texto con imágenes que reflejaran las tendencias artísticas del momento en que se publicaban las obras literarias. Como se verá en el caso de las antologías poéticas de Edith Sitwell, estas ilustraciones llegaron a adquirir la misma importancia que el contenido, tanto en autoría como en el lugar que ocupaban, compartiendo así con los textos páginas de experimentación tipográfica y conceptual. Desde la cubierta ya se anunciaba el poder de la imagen: publicaciones como la satírica *Punch* sentaron las bases de un estilo según la época o, como sucedió con las ediciones del grupo de los Prerrafaelitas, promovieron una tendencia estética (el *Arts and Craft*), que se extendió a todos los planos creadores del movimiento. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los artistas y escritores más innovadores acudirán al lenguaje visual por un motivo principal: el poder de impacto en el público al que se le ofrece la fusión de imagen y escritura. En *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (1981), Marjorie Perloff analizó ya en detalle la

enriquecedora combinación que surge a raíz de este binomio en las vanguardias:

Visual artists have consistently resisted the Symbolist model in favour of the creation of a world in which forms can exist 'littéralement et dans tous les sens,' an oscillation between representational reference and compositional game.¹

Esta visión integradora propició, además, la estrecha colaboración entre artistas y escritores. Unidos por las preocupaciones sociopolíticas de la época, teñida de tragedia por la Primera Guerra Mundial, los artistas y escritores de la Europa de vanguardia comenzaron a simplificar cada vez más sus composiciones, tanto en los mensajes como en la forma de comunicarlos. Así, cada movimiento de vanguardia elaboraba su manifiesto, elegía a sus escritores y promocionaba a sus artistas. El resultado fueron publicaciones excepcionales, comunes en el siglo XXI pero atrevidas para comienzos del siglo XX. En el caso de Sitwell, *Wheels* significó un nuevo producto artístico, un híbrido entre las artes y la literatura, que sentó las bases de las primeras representaciones del lenguaje visual. Leah Budke (2018)² añade, asimismo, que la labor de Sitwell ayudó a crear espacios de igualdad en torno a la crítica social y a la creatividad de hombres y mujeres, al tiempo que lograba implantar una estética propia. Estas revistas sirven hoy como documentos históricos para el seguimiento del discurso de ruptura del arte y la literatura de vanguardia.

2. Una explicación teórica o el paratexto genettiano

Para contextualizar las bases teóricas sobre las que se asientan los criterios de revalorización de las publicaciones y el conjunto de sus elementos, la obra de Gérard Genette (*Seuils*, 1987, traducida como *Paratexts* en 1997)³ resulta de referencia obligada. Uno de sus términos clave, el de paratexto, así como sus subcategorías (peritexto y epitexto), definen con precisión los elementos complementarios al texto que, por una parte, lo dotan de significado y, por otra, configuran su recepción. Varios especialistas han ahondado en esta cuestión. Algunos, como Marie McLean (1991), denominan *frame* (marco) a aquello que acompaña al texto:

A frame after all is what relates a text to its context. [...] The frame may act as a means of leading the eye into the picture, and the reader into the text, thus presenting itself as the key to a solipsistic world; or it may deliberately lead the eye out, and encourage the reader to concentrate on the context rather than the text. Sometimes indeed the frame defines

¹ PERLOFF, Marjorie: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, 1981, p. 32.

² BUDKE, Leah: "Reading Edith Sitwell's Annual Poetry Anthology *Wheels* Through the Lens of Female Aestheticism", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 61, 2, 2018, pp. 232-249.

³ GENETTE, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, trad. Jane E. Lewin. Cambridge, 1997.

the text, by appropriateness or complementarity; at others it defines the context, like an elaborately carved".

Para Genette, además, los paratextos sitúan el estatus de las obras en su contexto pragmático y sociológico. En esta línea también investigó Jerome McGann, ampliando el número de parámetros textuales. En *The Textual Condition* (1991), se centró en aspectos como la ilustración, el formato de la publicación y la tipografía, añadiendo así a la clasificación dimensiones lingüísticas, iconográficas y materiales. Para McGann, la división de Genette entre texto y paratexto puede que sea "útil para ciertos objetivos descriptivos", pero no resulta suficiente para "investigar en profundidad sobre la naturaleza de la textualidad".⁵ Esta línea sigue Anders Juhl Rasmussen (2015), añadiendo un elemento más a la ecuación, al introducir el papel que juega el género junto a las "capas materiales e icónicas"⁶ de la publicación.

A la vista de los criterios que se analizan en este artículo, los fenómenos que propone McGann (1991) son los más apropiados para la elección de las publicaciones que se analizan en estas páginas, pues no solo abarcan elementos estrictamente iconográficos, sino que incluyen otros parámetros como el uso de la tinta y el papel, recuperando así el elemento material al que remite Genette en *Paratexts* (1997). Igualmente, se hará referencia al género de la publicación, en este caso, el de revista o antología poética con una periodicidad regular, y al paratexto como elemento que incide sobre la importancia de la autoría y el concepto de responsabilidad. Dicho de otro modo, "caracterizados por la intención de autor y la asunción de responsabilidad" y en los que "su autor o uno de sus asociados asuman responsabilidad", en palabras del propio Genette.⁷

3. Los paratextos de la vanguardia británica: el caso de *Wheels* (1916-1921)

Varios son los parámetros que destacan en el coleccionismo de obras icónico-textuales de la vanguardia británica: fecha, tirada, formato literario, camisa o sobrecubierta, ilustraciones y otros elementos paratextuales. Sin duda, la producción de los primeros años de la década de los veinte del pasado siglo figura entre las más cotizadas en la actualidad. Como demuestran las publicaciones literarias de 1922, ese año

⁴ MACLEAN, Marie: "Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral", *New Literary History*, 22, 2, 1991, p. 274.

⁵ MCGANN, J. J.: *The Textual Condition*. Princeton, 1991, p. 13.

⁶ RASMUSSEN, Anders Juhl: "Genre and Paratext", en *Genre and...* Valby, 2005, Copenhagen Studies in Genre t. 2, p. 126.

⁷ GENETTE, Gérard: *Paratexts...*, op. cit., pp. 3 y 9.

hubo una eclosión de obras clave del modernismo anglonorteamericano, que se confirma con tres títulos como *La habitación de Jacob*, de Virginia Woolf, *Ulises*, de James Joyce, y *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, todas publicadas en ediciones que hoy alcanzan altos precios de venta, llegando a superar los 200.000 euros en el caso de Joyce y los 30.000 euros en el de Woolf. Las fechas confirman, por tanto, un ambiente propicio para la venta de este género, en el que coexisten ediciones que refuerzan su estrategia editorial con otros elementos paratextuales basados en las circunstancias de la edición, distribución y conservación a lo largo de un siglo. Dado que los dos ejemplos con mayor valor de mercado pertenecen a la narrativa y cuentan con un buen número de estudios, merece la pena ilustrar aquí qué ocurre con otro género literario muy distinto, el de la poesía. Para ello, se analizará un ejemplo del periodo inmediatamente anterior, entre 1916 y 1921, mediante un estudio de caso con el que poder documentar los distintos elementos que componen el paratexto de obras que integran texto e imagen.

3.1. Edith Sitwell, editora de vanguardia

La labor editorial de Edith Sitwell (1887-1964) ofrece un interesante caso de estudio pues, a pesar de que la editora y escritora pertenecía a una familia acomodada, se apartó, junto a sus hermanos, de las corrientes literarias y editoriales de la época, representadas por las antologías georgianas de Edward Marsh y los principios imagistas de Ezra Pound y H. D. Pronto comenzó a emprender proyectos creativos que anticiparon muchas de las tendencias de experimentación artística que surgieron décadas más tarde, en los años sesenta. Su lectura de poemas (que había comenzado a publicar en *Wheels* en 1918), musicados por William Walton y popularizados con el título de *Façade - An Entertainment*, da buena muestra de ello. Gracias a su posición socioeconómica, los hermanos Sitwell gozaban de una libertad para llevar a cabo iniciativas culturales que solo ellos podían permitirse en tiempos de austeridad y carestía. Quizás por esta evidente independencia de todo tipo de normas, podían tomarse las críticas más duras, muchas de ellas procedentes de los principales medios literarios de la época, como parte de un juego que seguían muy de cerca.

Fruto de esta autonomía editorial que los caracterizaba surgieron los números de las antologías de poesía *Wheels*, que fueron apareciendo anualmente entre 1916 y 1921. No se incluía a poetas convencionales y, de hecho, hoy algunos de los nombres (como el de Aldous Huxley, autor de la célebre novela *Un mundo feliz*, 1932) nos resultan llamativos. La conciencia rompedora de este grupo estaba tan asumida que, a partir del

segundo número, se incluyeron en sus páginas declaraciones, tanto positivas como negativas, de las prestigiosas cabeceras que les habían hecho reseñas. La gran mayoría de ellas se centraba en exponer juicios de valor sobre los colaboradores más que sobre sus obras. Como ejemplos significativos de entre las que figuraron en su segundo número, de 1917, podrían destacarse las siguientes:

EVERYMAN

"Los nombres de los poetas nos resultan desconocidos".

THE OBSERVER

"Los nombres hablan por sí solos".

THE SKETCH

"Los nombres son suficientes para asegurar una segunda edición".

THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT

"Son, en general, [autores] tristes y malhumorados; en el presente no ven nada que tenga brillo, y tampoco lo tienen sus esperanzas para un futuro".

THE NEW STATESMAN

"Resulta bastante estúpido poner en cubierta la imagen de una niñera con el carrito de un bebé. Ninguno de los colaboradores está en edad de eso".⁸

3.2. Las cubiertas y las guardas

A la vista de la línea editorial y estética que supo mantener la publicación a lo largo de los años de guerra y posguerra, no puede negarse que parte del éxito de los volúmenes anuales de estas antologías residía en sus cubiertas (fig. 1). Del primer número, impreso en 1916, se realizaron dos ediciones. La primera contó con quinientos ejemplares que se agotaron rápidamente. La cubierta de la primera tenía las pastas de un vivo color amarillo y representaba a una niñera con un bebé en su carrito, algo que, como se ha podido constatar, se criticó sin ambages en *The New Statesman*. La había creado Phyllis Boyd, más tarde condesa Phyllis de Janzé, y no la firmó. No puede decirse que el número, a pesar de su carácter minoritario, pasara desapercibido. Algo más de medio siglo después, en 1968, James Brophy observó en la cubierta de este primer número de *Wheels* una suerte de paralelismo con la publicación decimonónica de Elkin Mathews y

⁸ SITWELL, Edith: *Wheels*. Oxford, 1917, p. 114.

John Lane o, en sus propias palabras, "*un nuevo Yellow Book*".⁹

La iniciativa, como ya se ha avanzado, tuvo éxito. Cuando se agotó la primera edición, volvió a imprimirse, esta vez con un cambio sustancial en la cubierta, pues se substituyó el color amarillo por un fondo negro con la imagen silueteada con tinta rosa. Para ilustrar la cubierta del segundo número, Sitwell contó con la participación de Cyril William Beaumont (1891-1976), que también entregó un diseño sin firma, aunque se incluyó un reconocimiento de autoría en la página posterior al índice. Beaumont fue traductor, librero pero, sobre todo, un especialista en danza que publicó, entre muchos otros títulos, *El arte de Lydia Lopokova* y *La obra completa del ballet*, dos obras de gran significado en las primeras décadas del siglo XX.

A partir del tercer número se produce un cambio significativo en la serie: con la llegada de artistas de la vanguardia europea el diseño de las antologías experimenta un giro considerable. Mientras que en los dos primeros números el elemento artístico se limitaba a las cubiertas (fig. 1) y a la innovación de presentar los índices mediante la ilustración de una rueda en la que se incluían los nombres de los antologados (fig. 2), con la participación de artistas como Lawrence Atkinson (1918), William Roberts (1919 y 1921) y Gino Severini (1920), las ilustraciones comenzaron a aparecer con firma (fig. 1), las ruedas de los índices fueron adoptando un diseño más elaborado (fig. 2) y se reforzó el elemento gráfico con ilustraciones en las guardas a una tinta o a todo color (figs. 3-5).

Otro aspecto que confirma el cambio en los paratextos de las cubiertas es la desaparición repentina de los elementos con mayor representatividad en la producción editorial hasta casi el final de la Primera Guerra Mundial. En el caso de *Wheels*, a partir del número de 1917 se eliminan, por ejemplo, el lugar de edición (Oxford) y el nombre de la editorial o la imprenta con su dirección (B. H. Blackwell, Broad Street); lo mismo ocurre con el precio de la publicación, que aparecía impreso en cubierta: dos chelines y seis peniques de la época. En los siguientes números, este tipo de información deja de consignarse en los lugares habituales, para otorgarle así todo el protagonismo a la obra pictórica. Además de la firma, los números de 1918 y 1919 incluyeron los títulos de las ilustraciones como pie de imagen (*The Sky Pilot*, de Lawrence Atkinson, y *Gun drill*, de William Roberts). En el caso del número de 1920, aunque el pintor no las firma, se agradece la colaboración de Gino Severini, en el interior del número, como autor de la cubierta y las guardas. El diseño de 1921 es obra de Roberts, aunque no incluye título y la

⁹ BROPHY, James D. *Edith Sitwell: The Symbolist Order*. Carbondale, 1968, p. 110.

firma únicamente con su apellido. Un último cambio remite y refuerza la noción de responsabilidad y autoría a la que se refería Genette: Sitwell empieza a aparecer explícitamente como editora en los mismos números en los que se produce un cambio artístico. Así, junto a la inclusión de índices con mayor elaboración gráfica, cubiertas más rompedoras —firmadas por sus autores— y guardas en clara sintonía con la obra de los artistas invitados, el nombre de Edith Sitwell se hace visible hasta aparecer en cubierta en el número que ilustra Severini.

4. Conclusiones

La creciente tendencia a incluir publicaciones en vitrinas en las muestras de arte moderno y contemporáneo ha revitalizado el papel que jugaron ciertas revistas y obras de comienzos del siglo XX. Su visibilidad ha propiciado nuevas iniciativas con las que estudiar su legado, como demuestra el proyecto conjunto de la Universidad de Brown y la Universidad de Tulsa, el denominado *Modernist Journals Project* (modjournal.org). El repositorio facilita el acceso abierto a una gran colección de publicaciones digitalizadas tal y como aparecieron desde 1890 hasta 1922. La base de datos ofrece, asimismo, la posibilidad de consultar y adentrarse en los aspectos de producción de estas revistas desde distintos ángulos, poniendo de manifiesto la transversalidad que lleva implícito el análisis y estudio de cualquier elemento paratextual.

Otra dimensión que tener en cuenta en el futuro a medio plazo es la aparición de ejemplares que se creían destruidos por la venta de colecciones privadas de las que no se tenía conocimiento. Aunque hay información accesible acerca de las tiradas de las publicaciones más reconocidas, el factor variable de los ejemplares destruidos hace que la oferta y la demanda produzca cierta inestabilidad en el mercado. A un mismo tiempo, la recuperación del trabajo de autoras y editoras que no entraron en el canon en la segunda mitad del siglo XX está produciendo una revalorización de las piezas que salen a subasta o que se venden en las tiendas de libros raros. El caso de Nancy Cunard, escritora de vanguardia y activista por los derechos humanos, y su antología documental *Negro* (1934), es un buen ejemplo de ello.

Los precios de mercado demuestran que de la tirada del número de *Wheels* correspondiente a 1920 hay disponibles más ejemplares de que los primeros; de hecho, como ya se ha apuntado, hubo dos ediciones del primer número y se agotaron. Cabe destacar aquí la calidad de las ediciones de Sitwell, realizadas en un papel excelente, con

impresiones en cartón de alta calidad y unas tintas que preservan las ilustraciones con gran nitidez y tono. Así, mientras que el número de Severini está a la venta en librerías de anticuario por precios accesibles, resulta imposible en estos momentos localizar ejemplares de los primeros números y solo hay a la venta un set completo con los seis, que asciende a la cantidad de 1300 euros, un precio nada desdeñable para una publicación destinada a un público minoritario, de pequeño formato y tirada media.



Fig. 1. *Wheels*, antología editada por Edith Sitwell, cubiertas publicadas entre 1916 y 1921, imagen de la autora.

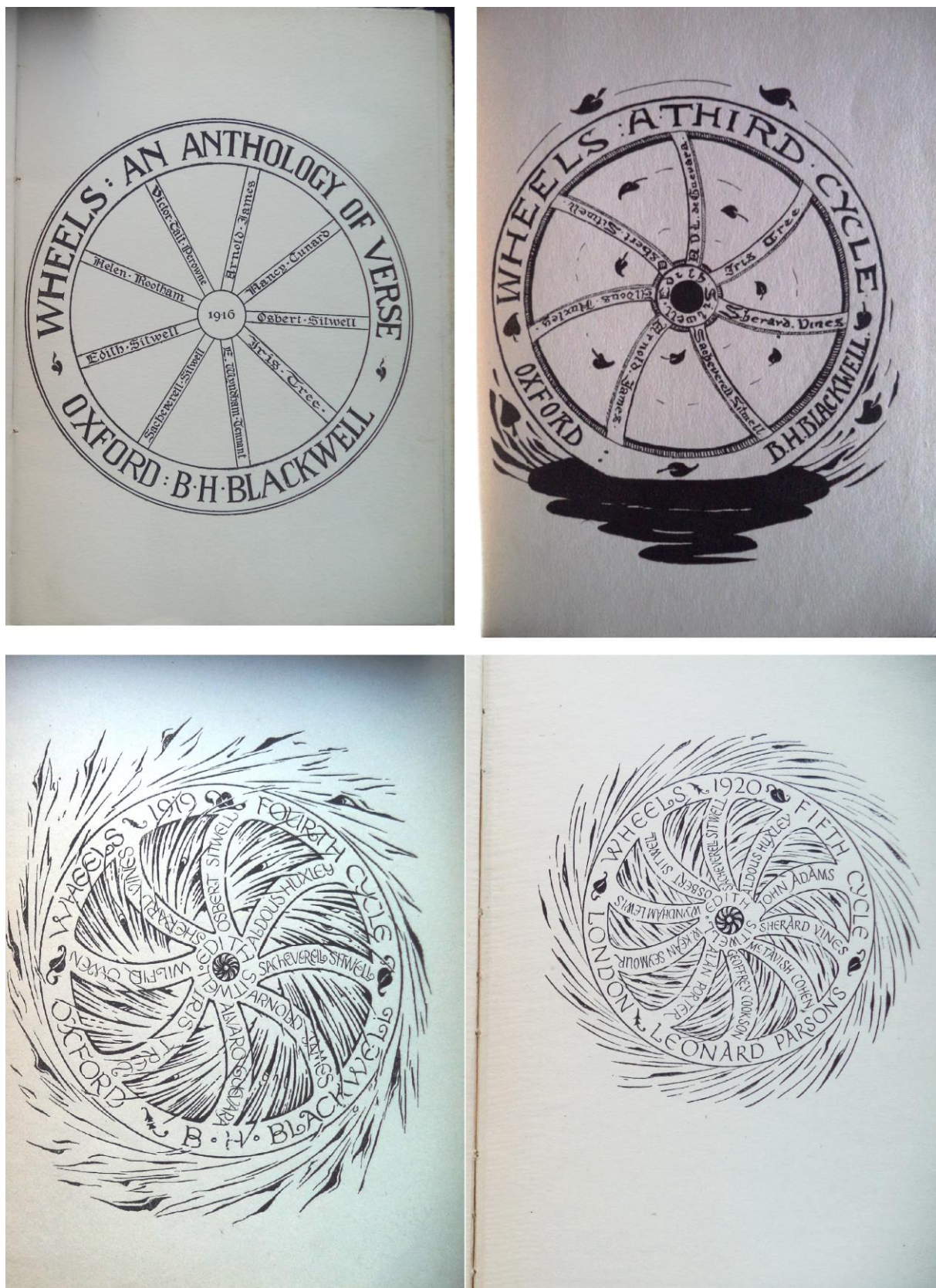


Fig. 2. *Wheels*, antología editada por Edith Sitwell, páginas de índice de los años 1916, 1918, 1919 y 1920, imagen de la autora.

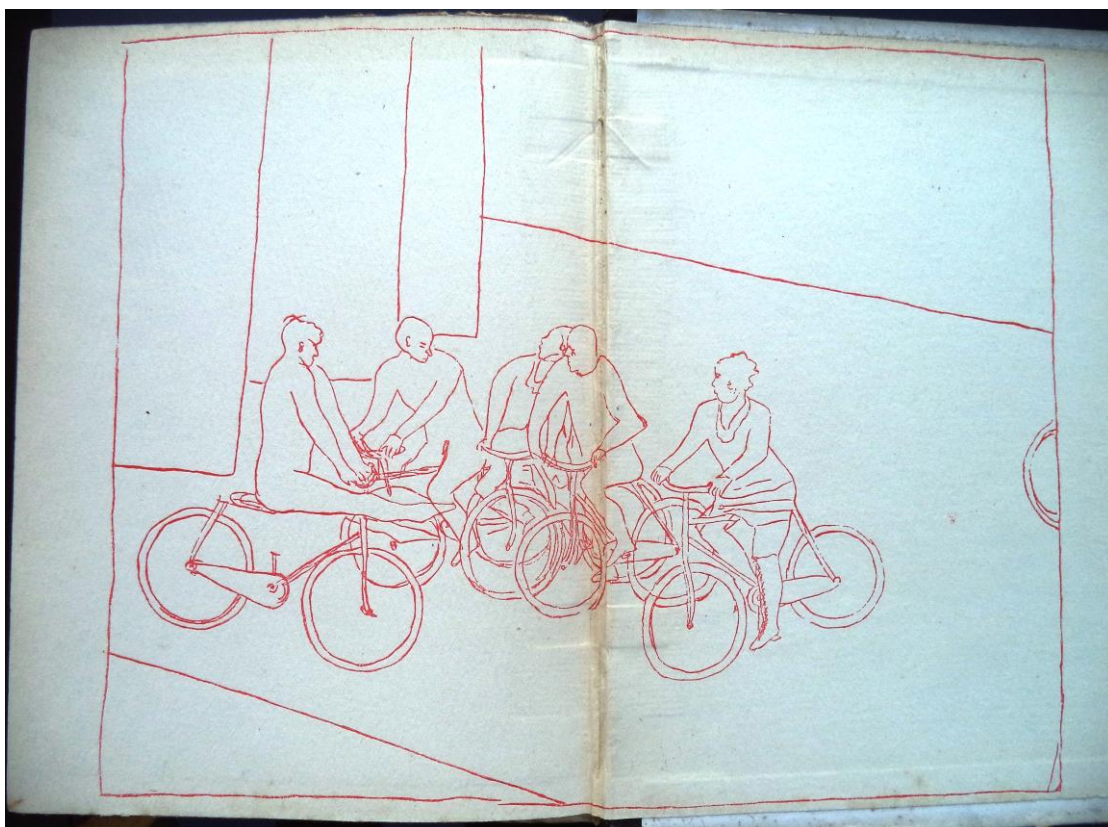


Fig. 3. *Wheels*, antología editada por Edith Sitwell, guardas del número de 1918, imagen de la autora.



Fig. 4. *Wheels*, antología editada por Edith Sitwell, guardas del número de 1919, imagen de la autora.



Fig. 5. *Wheels*, antología editada por Edith Sitwell, guardas del número de 1920, imagen de la autora.